

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES ARAGÓN**

**"APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS SOCIOCULTURAL  
DE LA PELÍCULA *EL CRIMEN DEL PADRE AMARO*"**

**T E S I S**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO**

**P R E S E N T A N :**

**DIANA CAROLINA MONTES DE OCA CERVERA  
ERIKA CAMPOS OLVERA**

**ASESOR: PROF. HUGO LUIS SÁNCHEZ GUDIÑO**

**MÉXICO 2004**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## DEDICATORIAS

### A mis padres

A mi mamá Tere porque siempre ha estado a mi lado, apoyándome en todo. Gracias por tu amor incondicional hacia mí, y lo que se ha conseguido con este trabajo es tuyo también. Es la culminación de una meta que nos llena de orgullo. ¡Te quiero mucho Mamá!

A mi papá Julio por ser el ejemplo a seguir. Gracias por enseñarme el don de la responsabilidad y el trabajo. Esta tesis es reflejo de tus enseñanzas. Gracias por confiar en mí; y con esto una vez más demostramos que cuando se quiere se puede. ¡Te quiero mucho papá!

### A la UNAM

Gracias por darme la oportunidad de ser lo que soy ahora. Gracias por los invaluable conocimientos que me han brindado. Gracias a CCH Azcapotzalco y a la ENEP Aragón.

¡Como no te voy a querer  
como no te voy a querer  
Si mi corazón azul es y mi piel dorada  
Siempre te querré...!

### Prof. Hugo Luis Sánchez Gudiño

Mil gracias por su paciencia y dedicación. Sin su apoyo incondicional no lo hubiéramos logrado. Esta meta también es suya.

### A mis hermanos

Isaac, Izbeth y Julio, gracias por aceptarme como soy con mis defectos y virtudes y quiero compartir con ustedes la dicha de haber conseguido este triunfo que es de ustedes también.

### A mis sobrinos

Frida, Iván, Diego y Víctor Hugo, esperando que esté sea un ejemplo de superación y los guíe para un mejor futuro.

### A Erika

Un millón de gracias por ser el alma que esta siempre junto a mí. Millones de gracias por ser algo más que mi amiga y mi confidente, apoyo cariño y comprensión que me has dedicado. Se que nuestra amistad es para siempre y de mi parte se que así será.

♦♦ Gracias a esa persona tan especial que algún día estuvo conmigo, que su ejemplo ha sido el más grande que he tenido de una superación. "Aunque estés lejos siempre estarás en mi corazón".

## A MIS PADRES

Alcanzar una de mis metas y poderla compartir con ustedes, es el motivo principal que me alentó día a día a concluir uno de mis sueños y que me permitirá construir más. Este logro no es sólo mío, sino también de ustedes dos.

¡Los quiero con todo mi corazón!

## A TI QUERIDA MAMÁ

Por tu inmenso apoyo en todos los aspectos, por darme la vida, por creer en mí, porque se que siempre estarás conmigo cuando te necesite. Gracias por escucharme y por tus palabras de aliento. ¡Mil gracias, te quiero mucho!

## A TI PAPÁ

Por tu comprensión, por tu apoyo en mis decisiones, por alentarme a seguir adelante y prepararme profesionalmente para enfrentarme a la vida. ¡Te quiere, tu hija!

## A MIS SOBRINOS

Luis Aldo, Itzel, Sofia, porque quizá en este momento no sepan lo que significa este logro, pero espero que en futuro los aliente a seguir adelante y a prepararse profesionalmente.

Ana Paola, el destino quiso que tuviéramos un distanciamiento, pero a pesar del poco tiempo que te tuve en mis brazos te llegue a querer, ojalá y algún día puedas tener en tus manos este esfuerzo que he alcanzado. ¡Los quiero y los extraño mucho!

## A MI HERMANA

Irma, gracias por estar siempre conmigo en todo momento, por esos consejos para no caer y salir adelante, porque me has ayudado a sobrellevar los momentos difíciles y a no perder la esperanza. Recuerda que siempre estaremos juntas. ¡Te quiero mucho!

## A MIS HERMANOS

Aldo y José Luis, en la vida tenemos que luchar por nuestras metas, por más obstáculos que se nos presenten en el camino, los tenemos que vencer, y creo que lo estamos haciendo, gracias por motivarme a lograr este triunfo, sé que siempre estaremos unidos apoyándonos como hasta ahora. ¡Los quiero mucho!

## A DIOS

Mi Padre Eterno y amigo, que me ha dado siempre la dicha de saber que existo y la oportunidad de conocerlo, "porque a pesar de renegar de ti no me alejaste de tu mano y siempre pones en mi camino a gente maravillosa".

☺ A ti amiga secreta por darme ánimo en todo momento, por compartir conmigo las buenas noticias que te daba, deseo que nuestra amistad perdure por siempre.

### ALBA DIANA

A ti porque siempre serás parte de la familia, ojalá este logro te motive a alcanzar tus metas y además porque te quiero mucho.

### NADIA

En la vida hay que tomar decisiones las cuales no sabemos que futuro nos depara, pero recuerda, el que no arriesga no gana. Gracias por motivarme a concluir mi tesis.

### SRA. NIDIA

Gracias por brindarme su apoyo incondicional y por sus consejos para ser mejor en todos los aspectos.

### A GERARDO

En la vida hay que luchar por lo que uno quiere, y esmerarse por conseguirlos; sé que las cosas no son tan sencillas, pero con esfuerzo todo se puede lograr.

### A LA UNAM

Por haberme permitido realizarme como profesionista y alojarme en sus planteles CCH Vallejo y ENEP Aragón. Por sentirme orgullosa de haberme forjado en esta Máxima Casa de Estudios.

¡Como no te voy a querer  
como no te voy a querer  
Si mi corazón azul es y mi piel dorada  
Siempre te querré....!

### A MI GRAN AMIGA

Diana, por fin logramos nuestro propósito, la culminación de varios meses de trabajo. Gracias por ser mi amiga incondicional, por estar conmigo cuando más lo he necesitado; nunca olvides todos esos momentos que hemos vivido juntas, alegrías, tristezas, etc. ¡Mil gracias por brindarme tu amistad!

### A MI CUÑADO

Héctor, siempre nos hemos llevado bien, lo cual te agradezco, gracias por escucharme y brindarme una amistad desinteresada.

### PROF. HUGO L. SÁNCHEZ GUDIÑO

Gracias por haber aceptado asesorar nuestro trabajo, y siempre animándonos a salir adelante y lograr nuestra gran meta.

♣ Te doy gracias por esas palabras de aliento, porque tus consejos me han ayudado a valorarme y a luchar por lo que realmente quiero.

Además me enseñaste a dar gracias a Dios por todo lo que me brinda, porque ahora entiendo que por muy dura que sea la vida siempre hay un motivo para continuar hacia adelante, no estancarnos por las cosas que se nos presenten, al contrario vencerlas y continuar el camino mirando siempre de frente y con fortaleza.



# INDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
--------------------	---

## CAPÍTULO 1

### EL CINE MEXICANO.

1.1 Breve historia del cine mexicano 1896-1983 .....	10
1.2 Las películas mexicanas en el periodo de 1984 a 2000 .....	17
1.3 El cine mexicano en el periodo del cambio (Vicente Fox) .....	23
1.4 La cinematografía mexicana y los festivales de cine .....	35

## CAPÍTULO 2

### TEMÁTICA DENTRO DEL CINE MEXICANO.

2.1 Directores clásicos del cine mexicano .....	40
2.2 Nuevos directores, una nueva etapa del cine mexicano .....	43
2.3 Luis Carlos Carrera, director destacado .....	50

## CAPÍTULO 3

### PATRONES SOCIOCULTURALES

3.1 Rol de hombres y mujeres .....	57
3.2 Condición actual de hombre y mujer en la sociedad .....	62
3.3 La Iglesia como personaje social .....	65

## CAPÍTULO 4

### ANÁLISIS VISUAL DE LA PELÍCULA "El Crimen del Padre Amaro".

4.1 Argumento de la película El Crimen del Padre Amaro .....	78
4.2 Elementos del análisis (Mimesis y Diégesis) .....	84
4.3 Mimesis de la película "El Crimen del Padre Amaro" .....	87
4.4 Diégesis de la película "El Crimen del Padre Amaro" .....	97

CONCLUSIONES .....	111
--------------------	-----

FUENTES DE CONSULTA .....	117
---------------------------	-----

## INTRODUCCIÓN

El 14 de agosto de 1896, se dio en México la primera función pública de paga del cinematógrafo de los hermanos Lumière. A partir de esa primera función, el pueblo mexicano adquirió un nuevo gusto por ese arte o espectáculo, cuya intensidad no ha disminuido en los más de cien años que lleva el cine en nuestro país.

También a partir de entonces, o casi, se inició en México la producción con unas primeras vistas (películas), generalmente de un minuto (que si bien fueron realizadas por camarógrafos extranjeros, tenían temas mexicanos), hasta llegar a un cine que, con más de cien años de historia y con muy diversas etapas, ha alcanzado a veces un esplendor tan grande que ha marcado y definido al país interior y exteriormente, pleno de cimas estéticas creadas por toda una pléyade de notables artistas de diversos géneros y categorías que encontraron un campo propicio en el arte filmico mexicano.

El cine llegó a México prácticamente desde el momento en que fue inventado en 1896. Con altas y bajas, épocas de gloria y de decadencia, el número de películas rodadas exhibidas es imposible de precisar. En ellas han participado audaces directores, magníficos fotógrafos, escritores, músicos y luminarias, algunos en forma efímera. Otros llegaron para quedarse en el recuerdo. Pero lo más importante: por la pantalla grande ha desfilado parte de lo que los mexicanos son, han creído ser o deseado ser.

Por lo que toca al cine mexicano, éste ha cobrado un nuevo auge a partir de finales de los años 80, en los que hay un cine de mejor calidad en comparación con la década pasada. Una nueva generación de directores emprendedores ante la decaída del cine nacional, trata de mejorar la situación.

Sin embargo, desde antes de los años 90 la idea empieza a tomar forma. Varios directores egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (C.U.E.C.), el Centro de Capacitación Cinematográfica (C.C.C.), la Iberoamericana y la Escuela de Cine de la Universidad de Guadalajara, cumplen su sueño y realizan películas de calidad, que incluso, han sido premiadas en festivales internacionales de cine.

Un director que ha llamado la atención de los críticos y los estudiosos es Luis Carlos Carrera, creativo y con una gran visión sobre el cine, es uno de los más premiados y reconocidos en su género. Su película "*El Crimen del Padre Amaro*", la cual ha recibido una crítica sorprendente y que fue nominada al Oscar como mejor película extranjera fue analizada para determinar los roles que hombres y mujeres desempeñan dentro de dicha película y el impacto que ésta puede tener dentro de la sociedad mexicana.

Luis Carlos Carrera es uno de esos directores que no se puede pasar por alto cuando se aborda el cine mexicano, ya que ha contribuido a que el cine nacional sea reconocido como una cinematografía que trasciende, con argumentos que exaltan situaciones de los mexicanos pero con dimensiones universales, aunque concibe de manera particular las relaciones entre mujeres y hombres que conforman las zonas rurales.

Este director ha llevado una carrera cinematográfica que ha trascendido en el ámbito nacional como internacional, desde su ópera prima hasta llegar a su cinta "*El Crimen del Padre Amaro*", la cual tuvo un éxito inesperado, más por el escándalo y el morbo que despertó dentro de ciertos sectores sociales como la Iglesia y grupos ultraconservadores, como es el caso de Provida.

El presente trabajo, que se basa tácitamente en un análisis visual que tuvo como objetivo analizar la película "*El Crimen del Padre Amaro*" de 2001. El análisis que se pudo realizar con la apreciación cinematográfica es sobre argumento, planos y secuencias para reconocer la relación que los personajes llevan dentro de la cinta.

A su vez, los objetivos específicos fueron los siguientes: determinar el papel que juegan las relaciones de pareja dentro de la película de Luis Carlos Carrera; analizar el trabajo de Luis Carlos Carrera dentro del cine nacional; comparar la situación de las mujeres y de los hombres en la película, e identificar los papeles de cada uno de los personajes para conocerlos a fondo y entender las situaciones que viven de acuerdo al lugar en que habitan.



En lo que respecta a estos objetivos, éstos se cumplieron puesto que demostraron la relación de pareja que el director maneja, en este caso en una situación de un pueblo característico de México y la ideología predominante en la provincia sobre la situación de las mujeres y de los hombres en el país.

También hay que destacar que se logró conocer el simbolismo dentro de los personajes que intervienen en este largometraje y su interacción con los demás protagonistas. Se constató que el director Luis Carlos Carrera hizo una aportación al cine mexicano al exponer la idiosincrasia del mexicano y las situaciones que enfrenta. Tal es el caso de las mujeres, quienes tienen decisión y buscan seguir avanzando para conseguir lo que ellas consideran mejor, la voluntad que tienen para obtener una mejor posición y sean capaces de ser ellas mismas.

En la película de Luis Carlos Carrera, existen conflictos entre hombres y mujeres que son dominantes hacia ellos, sean pareja o conocidos, por lo que es interesante saber el porqué Luis Carlos Carrera tiene esa visión.

Así, la hipótesis que se manejó para la elaboración de la tesis es que las relaciones sociales entre el padre Amaro y su comunidad así como de éste con la joven Amelia, revela la trasgresión de un sacerdote a su filosofía y por ende, de la sociedad misma. Luis Carlos Carrera retrata fielmente este conflicto existencial, religioso y emocional, que ha cimbrado las relaciones mismas de la Iglesia, y "*El Crimen del Padre Amaro*" muestra el choque entre dos culturas el tradicionalismo de las zonas rurales y la modernidad de las zonas urbanas que coexisten con valores liberales propios de la sociedad global.

Sobre esta hipótesis, la misma queda comprobada ya que en el caso de la película analizada los hombres no llevan siempre un rol dominador debido a que las mujeres tienen poder de decisión sobre sus vidas hacia lo que realmente quieren, cumpliendo sus expectativas personales, tomando en cuenta que este es un hecho muy destacado ya que en México aún prevalece el machismo dentro de las áreas rurales y las mujeres teniendo el papel de la mujer sumisa y obediente hacia el hombre que en el caso de una relación de pareja es el que lleva el papel dominador.

A esto se agrega que hay un sistema de patriarcado que rige actualmente en la sociedad humana, las ideas han sido controladas dirigidas y difundidas de manera arbitraria y parcial, exclusivamente a favor de los intereses masculinos, a tal grado que han adquirido la calidad de valores y verdaderos principios.

Hay que señalar que se optó por el método de apreciación cinematográfica del argumento, planos y secuencias para analizar la película, ya que se trata de hacer un reconocimiento de los personajes, historia, lugares y situaciones que se muestran en la pantalla para poder entender la trama y asimismo, el proceder de los protagonistas que intervienen en la cinta.

Se agrega que también se escogió esta metodología por ser la más elemental para estudiar lo referente al cine y las aportaciones que hace a los adeptos de este medio de comunicación. De igual manera, para conocer los mensajes que se transmiten en la película, aparte de conocer la carrera como director de Luis Carlos Carrera y su aportación a la industria cinematográfica mexicana.

El cine, forma y movimiento, ha ocupado mucho interés y de este medio de comunicación se han preocupado diversas gentes, desde su aspecto industrial (lo comercial) hasta su valor como lenguaje.

Es un amplio y complejo fenómeno socio-cultural que ocupa importantes aspectos económicos y tiene un significado pluridimensional. El cine divierte, comunica, expresa y tiene un sinnúmero de funciones que difícilmente se pueden numerar.

México, como otros países, tiene su propia industria cinematográfica sin embargo, es muy poco lo que se puede hablar de cine mexicano, ya que las grandes industrias cinematográficas norteamericanas y sus súper-producciones tienen ganado el terreno, debido a las grandes cantidades de dinero que les invierten en producción y distribución, tanto en su país como en el extranjero.

La industria filmica en México, sin embargo, continúa en una lucha por despertar el interés del público con producciones nacionales, entre las que se encuentran películas de calidad, así como los denominados "churros" en un intento por no morir.

Esta tesis consta de 4 capítulos. El capítulo 1, titulado '**El Cine Mexicano**' es para dar un amplio panorama de la situación en la que se encuentra la cinematografía nacional con datos de importancia para entender cómo el cine mexicano ha ido evolucionando a través de los años.

El apartado 1.1 se denomina '**Breve historia del cine mexicano 1896-1983**', puesto que es necesario tener una idea de lo que ha sido el cine mexicano, desde sus primeros años hasta llegar a década de los años 80. Este incluye a la generación de directores que buscan mejorar la industria cinematográfica, las organizaciones que se encargan de manejarla, así como las películas sobresalientes para conocer más a fondo la historia del cine nacional.

En lo que se refiere al apartado 1.2 '**Las películas mexicanas en el periodo de 1984 a 2000**' resaltando los aspectos económicos, de distribución y apoyo a los directores mexicanos. Se cuenta con la lista de las películas más sobresalientes que se filmaron en dicho periodo y nos es útil para conocer directores y películas que destacaron en esta etapa. También se cuenta con datos estadísticos para una mayor precisión acerca de la distribución de películas.

La mayor parte de esta información fue del tipo hemerográfico, así como de encuestas relacionadas con este medio de comunicación para contar con más información. Se recurrió también a instituciones como el Instituto Mexicano de Cinematografía, la Cámara Nacional de Cinematografía y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, quienes son los poseedores de la información necesaria para el trabajo.

En lo que respecta al 1.3 '**El cine mexicano en el periodo del cambio (Vicente Fox)**' es un apartado que nos ayuda a tener una idea de lo que sucede con el cine mexicano en el que por primera vez se tiene un gobernante que no pertenece al partido oficial, por lo que es necesario saber qué ha hecho respecto a lo que el cine corresponde, y más que nada, por el hecho de que la cinta "*El Crimen del Padre Amaro*" fue exhibida dentro de su periodo de mandato.

El apartado 1.4 se llama '**La cinematografía mexicana y los festivales de cine**', que es básico para conocer el comportamiento y aceptación que tiene en el ámbito mundial la cinematografía mexicana, ya que Hollywood sigue siendo el mayor productor y distribuidor de películas en el mundo debido a los altos financiamientos que se les otorgan a los directores de carácter totalmente internacional. También se habla de los premios que las películas mexicanas han recibido en festivales cinematográficos de importancia como Cannes, Huelva, España, San Sebastián, La Habana y Berlín, por citar algunos, donde el público extranjero tiene la oportunidad de conocer nuestra cinematografía.

El capítulo 2 '**Temática dentro del cine mexicano**', nos permite acercarnos un poco más a lo que es la cinematografía mexicana, pero ya desde un objetivo más cercano, para reconocer que el mismo cine ha pasado por diversas etapas, sin embargo, en los primeros años de producciones, los temas eran casi iguales: la mujer era la víctima y el hombre el victimario, pero esos temas han ido evolucionando, al igual que el cine.

Su primer apartado, 2.1 '**Directores clásicos del cine mexicano**' nos ayuda a tener una mejor perspectiva de lo que los cineastas han logrado y por qué han pasado a la historia, al igual que sus obras. Es importante saber quiénes son como base de entender los orígenes de nuestra cinematografía.

En el caso del apartado 2.2 '**Nuevos directores, una nueva etapa del cine mexicano**', dará a conocer a los directores que han sobresalido, en el ámbito nacional como internacional, tanto en largo como en cortometrajes, ya que muchos de ellos ya llevan una formación académica especial de escuelas de cine de las que han surgido grandes nombres, como es el caso de Luis Carlos Carrera.

En lo que respecta al apartado 2.3 '**Luis Carlos Carrera, director destacado**' nos informa acerca de la vida de este director mexicano en el aspecto profesional. Egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica, con varios premios nacionales e internacionales por su ópera prima '*La Mujer de Benjamín*' así como su multipremiado cortometraje '*El Héroe*', uno de los trabajos más reconocidos de Luis Carlos Carrera.

Para poder lograr hacer este apartado, se recurrió principalmente al Centro de Capacitación Cinematográfica, dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, donde se proporcionó folletos informativos sobre la vida y obra de Luis Carlos Carrera con el propósito de tener una visión más amplia de este cineasta y su obra dentro del ámbito fílmico.

El capítulo 3, '**Patrones socioculturales**' es de importancia, ya que nos muestran los tradicionalismos de mujeres y hombres que conforman nuestra sociedad, en especial la comunidad rural en la que muchas veces siguen teniendo formas de ser y de vivir muy tradicionalistas, que en las grandes capitales ha variado.

Lo que es el apartado 3.1 '**Rol de hombres y mujeres**' nos da una exposición para poder comprender la situación de los hombres y de las mujeres que, sin duda alguna, ha evolucionado para encontrar nuevas formas de convivencia entre ambos sexos, que se han ido adaptando a nuevos tiempos y nuevas situaciones que los han hecho seres que se han complementado sin que exista ya un dominio por parte de uno sólo.

Asimismo, el apartado 3.2 '**Condición actual de hombre y mujer en la sociedad**' nos da el panorama del papel que juegan ambos sexos dentro de una sociedad, así como las funciones que debe tener para que este sistema siga en movimiento y en constante crecimiento. Sin embargo, aquí lo especial radica en el sentido de que una de las "parejas" de la película tiene una barrera, pero al fin y al cabo, es un hombre y una mujer.

La vida social se presenta mediante actividades del hombre donde predomina la fuerza y la imposición, mientras que toda actividad femenina se manifiesta por acciones donde se reflejan los sentimientos.

Para realizar estos apartados se recurrió a información bibliográfica de estudios de pareja y de género, ya que es indispensable estudiar el comportamiento individual de la mujer y el hombre, y así poder comprender aún mejor su forma de actuar, de pensar, de ser para después entender la relación que llevará con otra persona y las modificaciones que pueden sufrir para poder complementarse.

El apartado 3.3 '**La Iglesia como personaje social**' se refiere al papel que desempeña la Iglesia en la sociedad, sus principales tareas, los cambios que se han realizado dentro de ella para poder entender un poco más a fondo lo que es la religión católica.

Ahora, en el capítulo 4 '**Análisis visual de la película *El Crimen del Padre Amaro***', se dividió en varios apartados: el 4.1 '**Argumento de la película *El Crimen del Padre Amaro***', en donde ya se encuentra desglosada la película con su simbolismo, la interpretación de cada uno de los personajes y el ámbito que les rodea, así como el tipo de relación que se da entre los protagonistas de la cinta.

Sobre el apartado 4.2 '**Elementos del análisis (Mimesis y Diégesis)**' nos sirve para comprender los elementos básicos de la apreciación cinematográfica, asimismo entender el mensaje que la película lleva en sí.

En lo que respecta al 4.3 '**Mimesis de la película *El Crimen del Padre Amaro***' nos sirvió para estudiar la película más detenidamente y así poder reconocer las escenas y las secuencias donde se destaca la relación de pareja así como su explicación de cada una, con un sustento que nos permite ver los problemas por los que atraviesan los protagonistas en su rol de "pareja".

Finalmente, el apartado 4.4 '**Diégesis de la película *El Crimen del Padre Amaro***' es básicamente la parte técnica del manejo que hace un director respecto a la escena y que quiere transmitir al público, por lo que se hizo este desglose para conocer más la manera en que Luis Carlos Carrera trabaja y su mensaje hacia el público para la percepción de tal o cual escena.

En la historia del cine mundial, las películas que han tomado el tema religioso siempre han estado cercanas, al grado tal que varias de ellas fueron enlatadas y prohibidas durante varios años antes de su estreno.

Aunque en México "*El Crimen del Padre Amaro*" provocó una gran polémica previamente a su proyección, la libertad de expresión prevaleció por encima de las opiniones de los jerarcas de la Iglesia y grupos moralistas que insisten en ocultar la realidad de quienes manejan la fe católica.

En su momento, películas como *La Viuda Negra* (Mario Almada interpreta a un sacerdote que es seducido por Isela Vega); *Canoa* (la intervención del cura del pueblo promueve una masacre); *La Última Tentación de Cristo* (relata la vida de Jesucristo después de la crucifixión y su relación sentimental con una mujer); Y *Dios la llamó Tierra y Nuevo Mundo* (la introducción de la fe católica en México a través de los conquistadores españoles), así como la telenovela de TV Azteca *Tentaciones* fueron duramente criticadas, censuradas y atacar por concebir al personaje del sacerdote como un hombre lleno de lujuria, perversión, herejía y acoso sexual, contrariamente a la castidad y buenas costumbres que éstos deben profesar y reflejar en su tarea dentro de la Iglesia.

## CAPÍTULO 1 EL CINE MEXICANO

### 1.1 Breve historia del cine mexicano 1896-1983

En este primer capítulo se conocerán aspectos importantes sobre el cine mexicano, el conocer su aportación como industria, su manejo y los obstáculos que muchas veces enfrenta antes de poder estar en exhibición. También nos da un panorama general de la producción de películas y los datos más recientes que se tienen en este medio de comunicación.

Gabriel Vayre y Claude Ferdinand Bernard, camarógrafos franceses, llegaron a la ciudad de México a mediados del año de 1896. Venían de Francia enviados por los inventores del cinematógrafo, los hermanos Auguste y Louis Lumière, con el objeto de mostrar este prodigioso aparato óptico que permitía filmar en una película lo que se pusiera ante su objetivo, y después revelada ésta, y girando en el mismo aparato al ser atravesado por un rayo de luz y proyectada en una pantalla que se situaba frente a un lunetario, dar la impresión, al ver las imágenes en movimiento, de estar viendo la vida misma.

Agentes comerciales astutos, los enviados franceses al calibrar a la sociedad mexicana de fines de siglo XIX, de inmediato comprendieron que lo primero que debían hacer para el éxito de su empresa era dar una primera función privada, como norma y cortesía, a don Porfirio Díaz y a su muy "real" familia, y por supuesto, sus más allegados. Así lo hicieron la noche del 6 de agosto de 1896 en el Castillo de Chapultepec, donde, según cuenta la leyenda, los espectadores no se cansaban de contemplar una y otra vez esta maravillosa novedad, y la exhibición de las vistas, se repitió.

Con tan favorable antecedente y la bendición oficial, pero todavía jugando con las grandes expectativas de quienes serían los primeros espectadores de cine de paga del espectáculo del cine, los franceses ofrecieron una segunda función privada, esta vez para la prensa, y con el mismo propósito con el que se sigue haciendo ahora: para que ésta hiciera publicidad previa y causara expectación para la primera función pública de cine



en México, que, finalmente, se efectuó en la 2ª calle de Plateros número 9 altos, el domingo 16 de agosto de 1896.

Al poco tiempo, los camarógrafos de la Lumière dejaron México llevándose su material y su aparato, pero Enrique Churrich y Enrique Mouliné, dos franceses ya avencidados aquí, más un recién llegado de la misma nacionalidad Carlos Mongrand seguirían impulsando al cine, y por cierto, iniciaron un cine enteramente nacional (o incluso local, filmado, por ejemplo, en Puebla), en compañía de Ignacio Aguirre, el único mexicano poseedor de un Cinematógrafo Lumière<sup>1</sup>.

El año de 1898 vio el debut fílmico de quien puede considerarse uno de los grandes cineastas mexicanos: Salvador Toscano, quien pasó de ser exhibidor, fue dueño de la primera sala de cine en México, a cineasta, al filmar en 1898 *Escenas de la Alameda*, *Llegada del Tlacotalpan a Veracruz*, *Norte en Veracruz*, *El Zócalo*; además de gran documentalista, él inició el cine mexicano de ficción, pues como tal puede considerarse la filmación en 1899 de una escenificación de *Don Juan Tenorio* de la representación de un sainete llamado *Canarios de Café* con la actriz Luisa Obregón, y en el último año del siglo XIX, la comedia *Terrible Percance de un Enamorado en el Cementerio de Dolores*.

Las celebraciones de 1910, del Centenario de la Independencia de México, se prestan muy adecuadamente para una especie de apoteosis fílmica celebratoria. Las fiestas del Centenario son captadas por todos los cineastas ya establecidos, como Salvador Toscano, los hermanos Alva o Carlos Becerril, entre otros, aunque también se filma el melodrama *El Suplicio de Cuauhtémoc* en 1910.<sup>2</sup>

Sin embargo, el acontecimiento toral de ese año, el estallido de la Revolución Mexicana, quizá no es captado por el cine mexicano desde sus inicios, pues *La historia de la Revolución desde la toma de Ciudad Juárez hasta la salida del licenciado León de la Barra*, imprecisamente se ha fijado como de 1911.

Sin embargo, la historia de este movimiento se registra ya por los cineastas mexicanos, y los hermanos Alva filman *La llegada de la familia del primer mártir de la Revolución, Aquiles*

<sup>1</sup> Somos Edición Especial no 1, "Cien años de cine mexicano". 1996

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.13

Serdán; y por su parte Toscano filma *El recibimiento de Madero en Lagos y Ocotlán*, lo mismo que la entrada de Madero a la capital el 7 de junio y el temblor que le siguió.

En lo que respecta a 1918, surge la primera directora del cine mexicano, Mimí Derba, con el melodrama *La Tigresa*, por otro lado, sigue vigente el nacionalismo con *Tabaré* y *El Milagro del Tepeyac*.

Para estos momentos, ya se cuenta con una infraestructura para la industria fílmica. Hay estudios, laboratorios, directores, estrellas, técnicos, y por esto, la década cierra con la primera gran película de largometraje del cine mexicano: *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas, siendo un filme de realismo, gran fuerza y veracidad artística. Esta película es el gran clásico del cine mexicano y cierra una trayectoria y una década.<sup>3</sup>

El cine mexicano empezó en la década de los 30, ya con el valor extra del sonido, y siendo la primera película con esta característica, *Santa*, de Antonio Moreno, en el año de 1933, siendo la historia de Federica Gamboa y que marcó la consagración de Lupita Tovar. En esta década un pequeño número de películas importantes lograron imponerse en el público, como es el caso de *El Compadre Mendoza*, de Fernando de Fuentes en 1933 o *Dos Monjes*, de Juan Bustillo Oro en 1934.<sup>4</sup>

En los años 40, el favor que le otorgó la ayuda de EU al cine mexicano fue determinante durante la Segunda Guerra Mundial. Hollywood reduce al mínimo su producción, y las salas fílmicas en Latinoamérica exhiben únicamente cintas mexicanas.

El grupo de productores se consolida: el Banco Cinematográfico, que canaliza sus financiamientos a ese gremio que es sujeto de crédito; se establece un sistema de exhibición y de distribución, se promueve un sistema de estrellas mexicano con la promoción de las principales figuras de entonces: María Félix, Jorge Negrete, Arturo de Córdoba, Pedro Armendáriz, Mario Moreno *Cantinflas*, Dolores del Río.

Los directores logran oportunidades de dirigir y el trío principal de ellos es: Emilio Fernández, Julio Bracho y Roberto Gavaldón. Al final de la década inicia sus actividades en el cine

---

<sup>3</sup> *Idem.*, p. 14

<sup>4</sup> *Idem.*, p. 20

nacional Luis Buñuel. Alejandro Galindo, quien comenzó a dirigir a finales de los años 30, encuentra óptimos resultados en la calidad y en la aceptación de sus películas.<sup>5</sup>

El "Indio" Fernández estiliza el paisaje y la provincia mexicana, al indio y al folclor, este "color" local se convierte en una postal de exportación: *María Candelaria* (1943), y *Enamorada* (1946), entre otras, triunfan en su circuito de exhibición internacional.<sup>6</sup>

En lo que respecta a la década de los 50, a pesar de que algunas películas participaron en festivales de cine, sólo unas cuantas lograron despertar la atención mundial. Los *Olvidados* (1950) de Luis Buñuel fue un fracaso en México, pero su productor Oscar Dancingers la colocó bien en los mercados internacionales y lo mismo sucede con la coproducción con Estados Unidos *Robinson Crusoe* (1952), también de Buñuel.<sup>7</sup>

Los años 60 estuvieron marcados por los enormes triunfos taquilleros de películas como *Macario* (1959), revolucionarias como *La Bandida* (1962), melodrama como *Amor y Sexo* (1963), y comedias como *El Analfabeto* (1960). Algunas películas por supuesto, no resultaron buenos negocios: *Tarahumara* (1964) fue la más afortunada en cuestión de público y hasta tuvo una participación en el extranjero.

Entre 1965 y 1970, únicamente cuatro películas alcanzaron recaudaciones notables; *Viento Negro* (1964) *El señor doctor*, *El derecho de Nacer* y *Su Excelencia*. Las distribuidoras de material mexicano tienen ya problemas para colocar sus productos y empieza a ser difícil la exportación. Al final de la década, en 1970, algunas oficinas dan aviso de su baja rentabilidad.

Durante los años 70, los directores tienen la libertad de imprimir a sus filmes su estilo, su escritura y su autoría, sin embargo, es un cine que se estatifica en esos momentos. Es un cine producido casi exclusivamente por un Estado paternalista y nacionalista, que invierte el dinero de los impuestos en aportar a un cine mexicano, y al que cuadra el referente de autor.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.22

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.23

<sup>7</sup> *Idem*

<sup>8</sup> *Ibidem.*, p.25

Tres elementos principales conforman el panorama cinematográfico en el que filman los directores del cine mexicano durante la mayor parte de la década de los años 70:

1) El referente del director como autor de la película; es decir, el reconocimiento de que es éste, en mayor o en menor medida, según sea su talento y capacidad, quien, al controlar todos los elementos, imprime a cada uno de sus filmes, su estilo, su escritura, su autoría.

2) Un cine que lo único que espera es que todos los directores que hacen debutar su patrocinio, se conviertan en reconocidos autores.

3) Destaca el debut de un numeroso grupo de directores nuevos, todos egresados de una escuela de cine, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (C.U.E.C.) el cual fue fundado en 1963 y es una dependencia de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM.

Su objetivo fundamental y función sustantiva son la enseñanza de la expresión y la técnica cinematográficas para formar cineastas universitarios en las ramas de: Realización, Guión, Cinefotografía, Dirección Artística (escenografía, ambientación y vestuario), Sonido, Edición y Producción.

Del C.U.E.C. han egresado una cantidad significativa de cineastas que actualmente trabajan en la cinematografía y la televisión de nuestro país aportando la riqueza de su formación universitaria.<sup>9</sup>

Sin embargo, la década parece pertenecer fundamentalmente a dos autores: Jaime Humberto Hermosillo y Arturo Ripstein. En esta década setentera, Hermosillo aporta al cine mexicano *La pasión según Berenice* (1975) y una obra subvalorada, *Nafragio* (1978), aunque gozaron de mayor crítica y público *Matinee* (1976), *Amor Libre* (1978) y *Las apariencias engañan* (1977), en lo que respecta a Ripstein realizó *El Castillo de la Pureza* (1972) y *El Lugar sin límites* (1977).<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> [www.cuec.com.mx](http://www.cuec.com.mx)

<sup>10</sup> *Somos. Op. cit.*, p.59

En los años 70, destacan también Paul Leduc con una película interesante: *Reed, México Insurgente* (1970), buena relectura fílmica de la Revolución Mexicana; Felipe Cazals, cuyo tremendismo encuentra su cauce fílmico en *Canoa* (1975) y *El Apando* (1975); José Estrada, realiza *El Profeta Mimi* (1971), y en especial *Los Indolentes* (1977); una mujer, Marcela Fernández Violante, realizadora de varias películas en esta década; *De todos modos Juan te Llamas* (1974) y *Cananea* (1976).

Jorge Fons no consigue lograr lo que se propone en *Los Albañiles* (1976), Nicolás Echeverría, un documentalista que trasciende el género logrando un gran filme: *María Sabina* (1978), Alberto Mariscal, con el diferente *Los Marcados* (1970); Ariel Zúñiga quien logra un filme muy bien hecho con *Anacrusa* (1978), y el más excéntrico director de la década, Rafael Corkidi, con obras originales como *Deseos* (1977).<sup>11</sup>

Es en esta década cuando surge el Centro de Capacitación Cinematográfica A.C., que es una institución coordinada por el IMCINE; forma parte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y es una de las escuelas que conforman el Centro Nacional de las Artes. Fue fundado en el año de 1975 por Carlos Velo y tuvo como presidente honorario, en sus inicios, al cineasta Luis Buñuel.

Hoy en día, el C.C.C. es una institución vinculada a la investigación y desarrollo de la enseñanza del cine en el mundo a través de su asociación con el Centro Internacional de Enlace de Escuelas de Cine y Televisión CILECT y de la Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina FEISAL, así como también el C.U.E.C.

Cada año, las películas y videos que produce la escuela son promovidos en el marco de numerosos festivales y muestras en el ámbito nacional e internacional. De calidad competitiva internacional, los materiales del C.C.C. participan activamente en cerca de 25 eventos internacionales al año, de los que se derivan asimismo posteriores exhibiciones a través de la televisión e invitaciones especiales a los realizadores.<sup>12</sup>

Durante los años 80, hubo un vacío cinematográfico que sumergió a la industria en una grave crisis, a causa de las siguientes circunstancias: La devaluación del peso frente al

<sup>11</sup> *Ibidem.*, p. 60

<sup>12</sup> [www.centrodecapacitacioncinematografica.com.mx](http://www.centrodecapacitacioncinematografica.com.mx)

dólar, la poderosa estrategia estadounidense de superproducciones (que no sólo afectó a nuestra industria), que limitaban la posibilidad de competencia, la expansión de la demanda del video, (videohomes y videoclubes), la televisión, la producción de películas mexicanas del tipo de "sexicomedias" o historias fronterizas, el incremento en los precios del boletaje y la falta de creatividad en las producciones mexicanas.

Todo esto, sumado a los problemas de exhibición de las películas catalogadas como el "otro cine", o cine de expresión personal, motivaron que el espectro de las producciones de alta calidad tuvieran un panorama nada alentador.<sup>13</sup>

Durante las últimas décadas, el Centro de Capacitación Cinematográfica (C.C.C.) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (C.U.E.C.), han sido importantes semilleros de nuevos valores para la industria, ellos y los que han llegado por otros caminos, se han unido a los afanes de los integrantes de la generación anterior.

Sin embargo, el cine nacional se niega a morir y esto es gracias a la lucha permanente de varios cineastas preocupados por sacar adelante sus proyectos contra la falta de apoyo económico y trabas burocráticas. En medio de tantos problemas siguen firmes en no dejar de luchar por seguir haciendo cine.

Concluimos en que el cine mexicano es una serie de intentos personales y de aventuras individuales. Ha tenido éxitos y reconocimientos, triunfos pequeños, que no son capaces de equilibrar los constantes retrocesos, sin embargo será sumamente difícil volver a repetir los tiempos gloriosos del cine nacional durante las décadas de los 40 y de los 50.

Pero aún estamos en posibilidades de tener una mejor cinematografía, ya que con la calidad de las últimas películas se puede notar que la cinematografía nacional está comenzando una etapa de mejorías, de arranque hacia un cine incipiente en progreso, lento pero en marcha.

Ahora, en el apartado siguiente, veremos que tanto ha avanzado el cine mexicano en lo que corresponde a la década de los 90, que es una etapa en la que se suman la mayoría

---

<sup>13</sup> Somos. *Op. cit.*, p. 48

de las películas que de una forma u otra, han sido elementales en la cinematografía nacional, ya que han dado una muestra de lo mucho que aún falta por hacer.

## 1.2 Las películas mexicanas en el período 1984-2000

Durante esta etapa, se crearon dos organismos: El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (CONACULTA) y la Comisión Nacional de Filmaciones, (CONAFILM). Las actividades cinematográficas de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dejaron de ser controladas por la Secretaría de Gobernación para ser regladas por el CONACULTA. La Cineteca Nacional siguió perteneciendo a Gobernación.

El CONACULTA ofreció becas anuales para guionistas y realizadores de cine. El Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC), apoyó diversos largometrajes<sup>14</sup>. Se produjeron 75 películas de calidad, de las cuales, el IMCINE apoyó 60 y distribuyó 50 en el extranjero.

También entabló relaciones con dos televisoras extranjeras: Televisión Española y Canal 4 de Inglaterra, y de esta forma se pudieron realizar producciones más ambiciosas. Televisión Española participó en las películas *Bandidos*, *Cabeza de Vaca*, *Danzón*, *Pueblo de Madera* y *Cronos*. Se crearon dos tipos de apoyo económico: el Fideicomiso de Estímulo del Cine Mexicano (FECIMEX) y el Fondo de Apoyo a la Recuperación de la Industria Cinematográfica.

Hubo una gran reactivación producida en 1989 y continuó hasta 1990. Sin embargo, decayó mucho de 1991 en adelante, debido principalmente a los altos costos que día con día demandaba la industria cinematográfica. La producción de la iniciativa privada tuvo una disminución de casi del 86% entre 1989 y 1994, mientras que la producción gubernamental tuvo en 1993 su mejor año.

---

<sup>14</sup> Informe de actividades del IMCINE, 1995

Así, en los años recientes hemos tenido películas de calidad que han logrado reconquistar en parte al público nacional, pero que en estos momentos hablar de un cine mexicano de los años 90 es todavía prematuro<sup>15</sup>.

A principios de los años 90, parecía que surgía una nueva corriente filmica, pero sólo fueron esfuerzos apartados de directores que levantaron proyectos personales. Los noventa han sido especialmente duros para el cine mexicano, pero también ha demostrado tener cierta salud.

Si bien es cierto que cada día se hacen menos películas, también es cierto que desde hace dos décadas no habíamos contado con una generación tan valiosa de artistas cinematográficos, llámense directores, fotógrafos o actores. Ahora como nunca, se lamenta la falta de presupuestos que sigue aquejando a la industria nacional<sup>16</sup>.

Por citar algunos nombres, podemos mencionar a Guillermo del Toro, (*Cronos*); Alfonso Cuarón, (*Sólo con tu pareja*); Marise Sistach, (*Los pasos de Ana*); Luis Mandoki, (*Gaby*); María Novaro, (*Danzón*); Luis Carlos Carrera, (*La Mujer de Benjamín*); Francisco Athié, (*Lolo*); Carlos García Agraz, (*Mi querido Tom Mix*) o Nicolás Echeverría, (*Cabeza de Vaca*), una generación de las que se esperan muchas cosas<sup>17</sup>.

Abrumados por el desastre económico del país, en 1994, el desprecio de los productores privados y el excesivo burocratismo del Instituto Nacional de Cinematografía, (IMCINE), los pocos que hicieron algo se fueron a Hollywood esperando continuar con sus carreras. Pocos años antes de celebrar su primer centenario, el cine mexicano resurgió de la crisis más reciente en que se encontraba inmerso.

En 1990, el estreno de *Rojo amanecer* (1989) detonó un renovado interés hacia el cine de producción nacional. En poco tiempo, el cine mexicano logró recuperar a buena parte de su público, produjo cintas de gran éxito crítico y comercial, recuperó al cortometraje como formato de trabajo y, quizás lo más importante, vio surgir a una nueva generación de cineastas, actores, escritores, técnicos y espectadores.

<sup>15</sup> Gustavo García, *et al.*, "Nuevo cine mexicano", p. 12

<sup>16</sup> "Cien años de Cine Mexicano", Revista Somos. núm. 64. p.33.

<sup>17</sup> Guillermo del Toro es un ejemplo, ya que en EU filmó la película de terror *Mimic*



Las autoridades cinematográficas trataron de aprovechar esta nueva oleada de interés y etiquetaron como "nuevo cine mexicano" a la producción filmica mexicana de los primeros años noventa. Aunque repudiado por cineastas y críticos, el optimista apelativo fue adoptado con gusto por los espectadores quienes lo convirtieron en sinónimo de cine mexicano de los noventa.<sup>18</sup>

De *Rojo amanecer* (1989) a *Profundo carmesí* (1996), los matices del cine mexicano producido ante el umbral de su primer siglo fueron vibrantes y llenos de contrastes. El conjunto demuestra la gran vitalidad de la cinematografía mexicana de años recientes.

Es importante conocer el número de películas que la cinematografía mexicana ha realizado. Por lo que a continuación se hace una lista de las mismas.

#### **Largometrajes mexicanos de los noventa:**

*Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons  
*La leyenda de una máscara* (1989) de José Buil  
*Lola* (1989) de María Novaro  
*Bandidos* (1990) de Luis Estrada  
*Cabeza de Vaca* (1990) de Nicolás Echevarría  
*Ciudad de ciegos* (1990) de Alberto Cortés  
*Cómodas mensualidades* (1990) de Julián Pastor  
*El secreto de Romelia* (1990) de Busi Cortés  
*La tarea* (1990) de Jaime Humberto Hermosillo  
*Pueblo de madera* (1990) de Juan Antonio de la Riva  
*Ángel de fuego* (1991) de Dana Rotberg  
*El bulto* (1991) de Gabriel Retes  
*Danzón* (1991) de María Novaro  
*Gertrudis Bocanegra* (1991) de Ernesto Medina  
*Mi querido Tom Mix* (1991) de Carlos García Agraz  
*La mujer de Benjamín* (1991) de Carlos Carrera  
*Playa azul* (1991) de Alfredo Joskowicz

---

<sup>18</sup> [www.cinemexicano.mty.itesm.mx](http://www.cinemexicano.mty.itesm.mx)

*Retomo a Aztlán* (1991) de Juan Mora Catlett  
*Sólo con tu pareja* (1991) de Alfonso Cuarón  
*Anoche soñé contigo* (1992) de Marisa Sistach  
*Los años de Greta* (1992) de Alberto Bojórquez  
*Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau  
*Cronos* (1992) de Guillermo del Toro  
*Lolo* (1992) de Francisco Athié  
*Modelo antiguo* (1992) de Raúl Araiza  
*El patrullero* (1992) de Alex Cox  
*Serpientes y escaleras* (1992) de Busi Cortés  
*Un año perdido* (1993) de Gerardo Lara  
*Kino: La leyenda del padre negro* (1993) de Felipe Cazals  
*En medio de la nada* (1993) de Hugo Rodríguez  
*Miroslava* (1993) de Alejandro Pelayo  
*Novia que te vea* (1993) de Guita Schyfter  
*Principio y fin* (1993) de Arturo Ripstein  
*La vida conyugal* (1993) de Luis Carlos Carrera  
*Ámbar* (1994) de Luis Estrada  
*Bienvenido-Welcome* (1994) de Gabriel Retes  
*Desiertos mares* (1994) de José Luis García Agraz  
*Hasta morir* (1994) de Fernando Sariñana  
*El jardín del edén* (1994) de María Novaro  
*Mujeres insumisas* (1994) de Alberto Isaac  
*La reina de la noche* (1994) de Arturo Ripstein  
*Sucesos distantes* (1994) de Guita Schyfter  
*Los vuelcos del corazón* (1994) de Mittl Valdez  
*Un beso a esta tierra* (1995) de Daniel Goldberg Lerner  
*El callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons  
*Dos crímenes* (1995) de Roberto Sneider  
*Dulces compañías* (1995) de Óscar Blancarte  
*En el aire* (1995) de Juan Carlos de Llaca  
*Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995) de Sabina Berman e Isabelle Tardán  
*La línea paterna* (1995) de José Buil y Marisa Sistach  
*La orilla de la tierra* (1995) de Ignacio Ortiz

*Reclusorio I* (1995) de Ismael Rodríguez  
*Salón México* (1995) de José Luis García Agraz  
*Sin remitente* (1995) de Luis Carlos Carrera  
*Sobrenatural* (1995) de Daniel Gruener  
*El anzuelo* (1996) de Ernesto Rimocho  
*Cilantro y perejil* (1996) de Rafael Montero  
*De muerte natural* (1996) de Benjamín Cann  
*Fuera de la ley* (Reclusorio II) (1996) de Ismael Rodríguez  
*Reclusorio III* (1996) de Ismael Rodríguez  
*Última llamada* (1996) de Carlos García Agraz  
*Profundo carmesí* (1996) de Arturo Ripstein

#### **Cortometrajes mexicanos de los noventa:**

*Olmecas* (1990) de Fernando Altamirano (documental)  
*La última luna* (1990) de Sergio Muñoz Güemes  
*Y el cine llegó* (1990) de Aurelio de los Reyes (documental)  
*Paty chula* (1991) de Francisco Murguía (mediometraje)  
*¿Puede hablar un poco más alto por favor?* (1991) de Arturo Carrasco Martínez  
*El último fin de año* (1991) de Javier Bourgues  
*Ciña en el paraíso* (1992) de Moisés Ortiz-Urquidi  
*El que manda... vive enfrente* (1930-1934) (1992) de Francisco Ohem Ochoa (documental)  
*Me voy a escapar* (1992) de Juan Carlos de Llaca  
*Objetos perdidos* (1992) de Eva López-Sánchez  
*Perdón... investidura* (1950-1954) (1992) de José Roviroso Macías (documental)  
*Se está volviendo gobierno* (1915-1919) (1992) de Miguel Barbachano-Ponce (documental)  
*Un arreglo civilizado para el divorcio* (1993) de Salvador Aguirre  
*Otoñal* (1993) de María Novaro  
*Recordar es vivir* (1993) de Alfredo Joskowicz (documental)  
*El árbol de la música* (1994) de Sabina Berman e Isabelle Tardán  
*Del otro lado del mar* (1994) de Marcela Arteaga  
*El héroe* (1994) de Luis Carlos Carrera (animación)  
*Ponchada* (1994) de Alejandra Moya  
*Un volcán con lava de hielo* (1994) de Valentina Leduc

*El abuelo Cheno y otras historias* (1995) de Juan Carlos Rulfo (documental)  
*Félix, como el gato* (1995) de Gilberto Gazón  
*No todo es permanente* (1995) de Fernando Eimbcke (documental)  
*Un pedazo de noche* (1995) de Roberto Rochín Nava  
*Planeta Siqueiros* (1995) de José Ramón Mikelajáuregui (documental)  
*La tarde de un matrimonio de clase media* (1995) de Fernando Javier León Rodríguez  
*De jazmín en flor* (1996) de Daniel Gruener  
*De tripas, corazón* (1996) de Antonio Urrutia  
*El hombre que murió de rumor* (1996) de Rodrigo García Sáiz  
*Novia mía* (1996) de Rodrigo Plá

Se han formado los siguientes organismos: la Asociación Mexicana de Filmadores Independientes (AMFI), la Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos (FIPCA), y la Red de Distribuidores Latinoamericanos. La Cineteca Nacional dejó de pertenecer a la Secretaría de Gobernación para depender de la Secretaría de Educación Pública mediante el CONACULTA.

El gobierno otorgó 10 millones de pesos a la Cineteca para proteger acervos y rescatar materiales, y 135 millones de pesos al IMCINE, que con intereses se incrementaron a 207 millones para crear el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), con el fin de articular algunos proyectos de producción, promoción, difusión, investigación, y administración.<sup>19</sup>

Sin embargo, han existido constantes recortes de presupuesto en la producción filmica. Con relación a años anteriores, la producción de la iniciativa privada ha sufrido un descenso casi del 83.4%, mientras que el IMCINE ha disminuido la producción de largometrajes en un 12.5%.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Lorena Ríos, "Imcine buscará la rentabilidad de sus coproducciones y revertir la descapitalización de la actividad", *UnomásUno*, p. 33.

<sup>20</sup> Centro de Informática y Estadística de la Canacine

El llamado error de diciembre de 1994 y la crisis consiguiente impidieron en fuerte medida al IMCINE continuar por un camino que estaba dando buenos resultados de taquilla y estima, tanto en el país como en el extranjero.<sup>21</sup>

Así pues, estos datos son de importancia, ya que nos muestran el principio de una nueva cinematografía, con las listas de películas que han trascendido y aportado algo nuevo, en la búsqueda de una era en el cine nacional. Este apartado nos indicó la producción de películas en este periodo de los 90 en que se dio el gran auge del cine nacional.

Hay películas destacadas que llegaron a festivales internacionales y que no pueden dejarse atrás. Asimismo, los organismos encargados del manejo de las películas y la importancia que éstos tienen para la producción de largometrajes y el apoyo que deben tener para hablar de éxitos. Notamos muchos títulos, originales, tales como sus directores que siguen en un afán constante de expresar sus ideas mediante este medio de comunicación.

### **1.3 El cine mexicano en el período del cambio (Vicente Fox)**

Regresando a la actualidad, y metidos de lleno a la "changarización" del mexicano con la incipiente administración de Vicente Fox, ojalá que los directores locales pudieran lograr financiamiento de una mayor diversidad de productores, más allá de IMCINE y Televisión, los únicos dos entes capaces de procurar una continuidad filmica año con año.<sup>22</sup>

El amanecer de un nuevo siglo trae consigo temores y expectativas. En el caso del cine mexicano, los temores se expresan casi siempre en función al pasado: Un retorno a las políticas equivocadas, a las crisis económicas o a una nefasta combinación de factores que aniquile la debilitada estructura de la producción filmica en México.

Las expectativas están cifradas en las nuevas generaciones. Los jóvenes realizadores han logrado competir con éxito en los agresivos mercados internacionales. Los nuevos actores combinan el atractivo de las estrellas con habilidades histrionicas destacadas. El público,

<sup>21</sup> Emilio García, "New Mexican Cine", La Jornada, p.8.

<sup>22</sup> Edgar Santoyo, "Ensayo", FCPyS, UNAM

cada vez más joven, ha aceptado al cine mexicano como una alternativa importante dentro de sus variadas opciones de consumo cultural.<sup>23</sup>

A pocos años de iniciado este nuevo siglo, cintas como *Amores perros* (2000) e *Y tu mamá también* (2001) nos permiten vislumbrar los caminos por los que el cine mexicano puede transitar en su camino hacia la recuperación.

### **Los largometrajes mexicanos del nuevo siglo:**

*El agujero* (1997) de Beto Gómez

*De noche vienes, Esmeralda* (1997) de Jaime Humberto Hermosillo

*Elisa antes del fin del mundo* (1997) de Juan Antonio de la Riva

*Katuwira, donde nacen y mueren los sueños* (1997) de Íñigo Vallejo-Nágera

*Libre de culpas* (1997) de Marcel Sisniega

*Por si no te vuelvo a ver* (1997) de Juan Pablo Villaseñor

*La primera noche* (1997) de Alejandro Gamboa

*¿Quién diablos es Juliette?* (1997) de Carlos Marcovich (documental)

*Bajo California: el límite del tiempo* (1998) de Carlos Bolado

*El cometa* (1998) de José Buil y Marisa Sistach

*Un dulce olor a muerte* (1998) de Gabriel Retes

*Un embrujo* (1998) de Luis Carlos Carrera

*En el paraíso no existe el dolor* (1998) de Víctor Saca

*En un claroscuro de la luna* (1998) de Sergio Olhovich

*Enredando sombras* (1998) de varios directores

*El evangelio de las maravillas* (1998) de Arturo Ripstein

*Fibra óptica* (1998) de Francisco Athié

*Un hillito de sangre* (1998) de Erwin Neumaier

*La otra conquista* (1998) de Salvador Carrasco

*La paloma de Marsella* (1998) de Carlos García Agraz

*Santitos* (1998) de Alejandro Springall

*Sexo, pudor y lágrimas* (1998) de Antonio Serrano

*Violeta* (1998) de Alberto Cortés

---

<sup>23</sup> ITESM, Cien años de cine mexicano, [www.mty.itesm.com](http://www.mty.itesm.com)

*Ave María* (1999) de Eduardo Rossoff  
*El coronel no tiene quien le escriba* (1999) de Arturo Ripstein  
*Del olvido al no me acuerdo* (1999) de Juan Carlos Rulfo (documental)  
*Entre la tarde y la noche* (1999) de Óscar Blancarte  
*La ley de Herodes* (1999) de Luis Estrada  
*La segunda noche* (1999) de Alejandro Gamboa  
*Todo el poder* (1999) de Fernando Sariñana  
*Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu  
*Así es la vida* (2000) de Arturo Ripstein  
*Crónica de un desayuno* (2000) de Benjamín Caan  
*De ida y vuelta* (2000) de Salvador Aguirre  
*En el país de no pasa nada* (2000) de María del Carmen de Lara  
*Escrito en el cuerpo de la noche* (2000) de Jaime Humberto Hermosillo  
*La perdición de los hombres* (2000) de Arturo Ripstein  
*Perfume de violetas, nadie te oye* (2000) de Marisa Sistach  
*Piedras verdes* (2000) de Ángel Flores Torres  
*Por la libre* (2000) de Juan Carlos de Llaca  
*Rito terminal* (2000) de Óscar Urrutia  
*Sexo por compasión* (2000) de Laura Mañá  
*Sin dejar huella* (2000) de María Novaro  
*Su alteza serenísima* (2000) de Felipe Cazals  
*Al rescate de la Santísima Trinidad* (2001) de José Luis García Agraz  
*Atlético San Pancho* (2001) de Gustavo Loza  
*Las caras de la luna* (2001) de Guita Schyfter  
*Corazones rotos* (2001) de Rafael Montero  
*Cuento de hadas para dormir cocodrilos* (2001) de Ignacio Ortiz  
*De la calle* (2001) de Gerardo Tort  
*Demasiado amor* (2001) de Ernesto Rímoch  
*El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro  
*Inspiración* (2001) de Ángel Mario Huerta  
*Otilia Rauda* (2001) de Dana Rotberg  
*Pachito Rex, me voy pero no del todo* (2001) de Fabián Hofman  
*El segundo aire* (2001) de Fernando Sariñana  
*Un mundo raro* (2001) de Armando Casas

*Vivir mata* (2001) de Nicolás Echevarría  
*Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón  
*Acosada (De piel de víbora)* (2002) de Marcela Fernández Violante  
*Amar te duele* (2002) de Fernando Sariñana  
*Ciudades oscuras* (2002) de Fernando Sariñana  
*El crimen del padre Amaro* (2002) de Luis Carlos Carrera  
*eXXXorcismos* (2002) de Jaime Humberto Hermosillo  
*Francisca (...¿de qué lado estás?)* (2002) de Eva López-Sánchez  
*Gabriel Orozco* (2002) de Juan Carlos Martín (documental)  
*El gavilán de la sierra* (2002) de Juan Antonio de la Riva  
*La habitación azul* (2002) de Walter Doehner  
*Niños de la calle* (2002) de Eva Aridjis (documental)  
*Señorita extraviada* (2002) de Lourdes Portillo (documental)  
*Seres humanos* (2002) de Jorge Aguilera  
*El tigre de Santa Julia* (2002) de Alejandro Gamboa  
*Los últimos zapatistas, héroes olvidados* (2002) de Francesco Taboada Tabone (documental)  
*La virgen de la lujuria* (2002) de Arturo Ripstein  
*Asesino en serio* (2003) de Antonio Urrutia  
*Japón* (2003) de Carlos Reygadas  
*La pasión de María Elena* (2003) de Mercedes Moncada (documental)  
*Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003) de Julián Hernández  
*Recuerdos* (2003) de Marcela Arteaga (documental)  
*Sin ton ni Sonia* (2003) de Carlos Sama  
*Una de dos* (2003) de Marcel Sisniega  
*Vera* (2003) de Francisco Athié  
*Zurdo* (2003) de Carlos Salces

#### **Los cortometrajes mexicanos del nuevo siglo:**

*Sin sostén* (1997) de Antonio Urrutia y René Castillo (animación)  
*Adiós mamá* (1998) de Ariel Gordon  
*Cruz* (1998) de Kenia Márquez



- En el espejo del cielo* (1998) de Carlos Salces
- Largo es el camino al cielo* (1998) de Jose Ángel García Moreno (animación)
- Las moscas* (1998) de Alejandro Solar Luna
- El muro* (1998) de Sergio Arau (animación)
- Pronto saldremos del problema* (1998) de Jorge Ramírez Suárez (animación)
- Sístole diástole* (1998) de Carlos Cuarón
- La historia de I y O* (1999) de Valentina Leduc
- Inaudito* (1999) de Agustín Calderón
- No existen diferencias* (1999) de Ariel Gordon
- Sr. L. B.* (1999) de Daniel Cubillo
- Benjamín* (2000) de Julio Fons
- Un brinco p'allá* (2000) de Dominique Jonard (animación)
- Malapata* (2000) de Ulises Guzmán Reyes (animación)
- Los maravillosos olores de la vida* (2000) de Jaime Ruiz Ibáñez
- El octavo día* (2000) de Juan José Medina y Rita Basulto (animación)
- El ojo en la nuca* (2000) de Rodrigo Plá
- Chelinho, el corazón de los altos* (2001) de Isabel Cristina Fregoso (documental)
- La cuarta casa, un retrato de Elena Garro* (2001) de José Antonio Cordero (documental)
- Fosfenos* (2001) de Erwin Neumaier y Erick Beltrán (animación)
- Hasta los huesos* (2001) de René Castillo (animación)
- Vuela Angelito* (2001) de Christiane Burkhard (documental)
- Y cómo es él* (2001) de Issa García-Ascot Ogarrio
- La maceta* (2002) de Javier "Fox" Patrón
- De mesmer, con amor o té para dos* (2002) de Salvador Aguirre y Alejandro Lubezki
- Descenso* (2002) de Antonino Isordia (documental)
- Five O'Clock Tea* (2002) de Manuel Cañibe (documental)
- Gertrudis Blues* (2002) de Patricia Rikken (documental)
- La milpa* (2002) de Patricia Rikken
- Papá Iván* (2002) de María Inés Roque
- Paso del norte* (2002) de Roberto Rochín
- Todos los aviones del mundo* (2002) de Lucía Gajá.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> *Loc. cit.*

Es de vital importancia conocer las películas que se producen año con año para que de esta forma nos demos cuenta que la cinematografía mexicana necesita apoyo económico.

Durante la pasada entrega de los Arieles hubo dos grandes ganadoras, *Amores perros*, 1999, de Alejandro González Iñárru y *Perfume de violetas*, 2000, de Marisa Stach. Una vez más se habla del trilladísimo slogan de: "Nuevo cine mexicano". Atrás quedaron los tiempos cuando el Flaco Guzmán y compañía acaparaban estas estatuillas con su cine para adolescentes calenturientos.

Esa ha sido la gran maldición nuestra; ya pasó el primer siglo de la invención del cine y todavía no podemos consolidar una industria e ir más allá de una colección de cintas regulares, juntadas en un espacio de tiempo determinado, para terminar cayendo nuevamente en estado anémico.<sup>25</sup>

La gran obsesión de los directores locales es cautivar a los jóvenes clasemedieros; en teoría, el nuevo reglamento de la Ley de Cinematografía de México dará mayores garantías de exhibición a los filmes mexicanos; ahora, resta esperar que producciones como: *Corazones rotos*, Rafael Montero, México 2001; *De la calle*, Gerardo Tort, México 2001; *Demasiado amor*, Ernesto Rimocho, México 2001; *Un mundo raro*, Armando Casas, México 2000; *Panchito Rex. Me voy, pero no del todo*, Fabián Hofmanl México- España- Francia 2001; *Sexo por compasión*, Laura Maña, México-España 2000 y *Sin dejar huella*, María Novaro, México 2001.

También se supone que la censura desapareció; pero todo parece indicar que las producciones se castigarán de ahora en adelante con la clasificación. Tomando en cuenta la extracción panista del nuevo régimen, las letras A, B, y C las definirán Norberto Rivera Carrera y Juan Sandoval Iñiguez en lugar de Gobernación, como en la España franquista.<sup>26</sup>

Ojalá y efectivamente por fin se pueda consolidar el añejísimo sueño de producción en cantidad y calidad, por bien de todos aquellos inmersos en el cine; ahora que estuvieron

---

<sup>25</sup> Edgar Santoyo . *op. cit.*

<sup>26</sup> *Idem.*

recientemente los hermanos Trueba señalaban la imperante necesidad de evitar que las distribuidoras estadounidenses sigan imponiendo sus condiciones de mercado como sucede en la actualidad. Esto, más otros factores, han permitido a España tener en cartelera mayor número de sus cintas como nunca antes.<sup>27</sup>

Si bien nadie puede negar que existía apoyo a noveles y viejos directores, que la producción de buenos filmes crecía, que la promoción de éstos era efectiva y el público volteaba nuevamente sus ojos al cine nacional, también es cierto que el número de cintas estaba muy lejos de la producción de la época de oro, que las películas sólo se estrenaban, a cuentagotas, en las salas de la estatal Cotsa (ni Ramírez ni Amador, las grandes cadenas privadas en ese entonces, programaban cine mexicano. A lo sumo llegaron a exhibir *El bulto*) que prácticamente no había exportación y no se podía hablar de una década cuando aún no llegábamos ni a la mitad de los 90.<sup>28</sup>

Se vivía, pues, una euforia inmoderada. Algunas cifras que pueden reafirmar esta aseveración: de 14 cintas que los cines de la hoy fallecida Cotsa proyectaban sólo dos películas eran nacionales, y de éstas una era *Atrapados*, de Valentín Trujillo, filme que en nada se relacionaba con "el nuevo cine mexicano" (la otra era *Sólo con tu pareja*). Las restantes 12 cintas eran estadounidenses.

Meses más tarde, la apertura del primer Cinemark, en terrenos de los estudios Churubusco, así como la venta de Cotsa traen cambios radicales en la forma de ver el cine: los grandes cines comienzan su agonía -que en algunos casos los llevarían a su transformación o cierre-, en tanto las mini-salas llegan para quedarse. El michoacano Ramírez entra en una crisis que lo obligaría a renovarse (Cinepolis).

Año y medio después, el sexenio salinista termina y el apoyo estatal al cine mexicano se reduce al igual que la producción. Ante la falta de incentivos y oportunidades para filmar, algunos deciden emigrar a Hollywood donde lograrán éxito (Cuarón, Del Toro, Arau, Mandoki, Hollman, Pérez Grubet). Otros, simplemente, no pasan más allá de la ópera prima (Roberto Sneider). Como en los 70 muchas prometedoras carreras se detienen, se malogran.

---

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> José Antonio Correa, [www.etcetera.com.mx](http://www.etcetera.com.mx)

Durante la primera mitad del sexenio zedillista, las producciones y los estrenos nacionales escasean. *Mujeres insumisas*, de Alberto Isaac; *El anzuelo*, de Ernesto Rimocho, y *Profundo carmesí*, de Ripstein, son algunas de las cintas nacionales con apoyo estatal que logran llegar a la cartelera.<sup>29</sup>

Paralelamente, la iniciativa privada incursiona en este terreno. Televisine -productora de churros infumables como la serie *Risa en vacaciones* y toda una saga dedicada a explotar hasta la saciedad la efímera fama de sus estrellitas (Garibaldi, Alejandra Guzmán, Gloria Trevi)- comienza a apostar, con resultados desiguales, por un cine que pretende, sin lograrlo por completo, ser más propositivo.

*Elisa antes del fin del mundo*, *La primera noche*, ambas producidas por Roberto Gómez Bolaños, así como *Cilantro y perejil*, de Rafael Montero, son algunos de los títulos que con gran promoción y relativo éxito de taquilla se estrenan en las salas nacionales.

Sin embargo, las bases de una mejor distribución y promoción, como las que viven actualmente algunas producciones mexicanas, las establece *La otra conquista* (1999), de Salvador Carrasco.

Con esta película totalmente independiente, Álvaro Domingo, sobrino de Plácido y productor de la cinta, logra lo que hasta ese momento parecía imposible: que una distribuidora transnacional como la Fox apoye el filme. Sorpresivamente, para muchos, la obra de Carrasco consigue sólo en el DF y área metropolitana un ingreso de más de diez millones de pesos.

La Fox se da cuenta de que el cine mexicano puede ser negocio, por lo que, meses después, decide distribuir *Sexo, pudor y lágrimas*, una comedia de producción estatal. Todos los recursos del marketing son utilizados para promover la cinta de Antonio Serrano: espectaculares en las principales avenidas, abundante publicidad en los medios, un tema musical programado a todas horas en la radio, varias premieres para la prensa.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

*Sexo...* se convierte en la película mexicana más taquillera en la historia de nuestro cine (120 millones de pesos en taquilla). Por esos meses, tiene lugar el caso de censura velada contra *La ley de Herodes*. Después de que Luis Estrada, el director, denuncia los hechos y, tras el escándalo, logra comprar los derechos de su cinta a Imcine, Artecinema, otra distribuidora privada (esta vez mexicana pero que tenía diez años sin distribuir cine nacional) se anima a apoyarla.

El filme de Estrada también se convierte en un éxito. Entre los empresarios se confirma que la cinematografía nacional puede ser rentable; puede tener viabilidad económica, por lo que de la distribución la IP pasa a la producción: "Todo el poder" y "Amores perros" son los primeros títulos, éstos sí más propositivos, producidos completamente por grandes empresas privadas como Altavista Films, Estudio Films de México y la 20HT Century Fox. Asimismo, en febrero de este año coinciden en cartelera cuatro cintas mexicanas (*Todo el poder*, *La ley de Herodes*, *Un dulce olor a muerte* y *Bajo California*), mientras la película de Estrada, hace apenas unas semanas, roba cámara en la entrega de los Arieles (diez para ser más exactos).

La producción se ha mantenido a lo largo de este sexenio en un promedio de sólo 16 películas anuales y el cine nacional ocupa únicamente 8% del tiempo de pantalla. Por otra parte, con una producción tan raquítica fue un error más que un acierto poner en cartelera, a la vez, a cuatro producciones nacionales. *Bajo California* y *Un dulce olor* pasaron desapercibidas. Finalmente, con un capital privado tan veleidoso, quién puede asegurar que en el futuro, pasada esta fiebre, los empresarios seguirán apostando por la industria mexicana del cine.<sup>30</sup>

En tanto, el director Luis Carlos Carrera, dice, que la industria cinematográfica no es una de las prioridades de Fox y que la siguen viendo como un gasto. A mitad de su sexenio, el Presidente Vicente Fox ha reprobado en materia cinematográfica, coincidieron diversos miembros de la comunidad fílmica, ya que ha incumplido el Programa Nacional de Cultura 2001-2006, en el que no sólo se impuso como meta la filmación de 60 películas anuales, sino reprovionar el Fondo para la Producción Cinematográfica (Foprocine), lo cual no ha ocurrido.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

De acuerdo con datos proporcionados por el Instituto Mexicano de Cinematografía, durante el 2001 se produjeron 21 filmes, en el 2002 sólo 14, y en lo que va del año apenas se han rodado 8.<sup>31</sup>

Carrera agregó que: "claro que no se llegará a esa meta (de 60 películas), no están dadas las condiciones, hasta este año comenzó la preocupación del Estado por la industria cinematográfica. Si estas mesas dan resultado, esto se verá dentro de un par de años."

"Es evidente que la cultura no es una de sus prioridades, mucho menos el cine, lo siguen viendo como un gasto a pesar de que se ha demostrado que por vía de impuestos indirectos o directos, el dinero invertido en ellas regresa al Gobierno".

Actualmente, el Foprocine sólo dispone de 4 millones de pesos y no ha recibido recursos económicos desde su creación en 1998, cuando empezó a operar con 135 millones de pesos. Gerardo Barrera, director de producciones del Imcine, destaca que con estos recursos apenas se puede apoyar la postproducción de cuatro cintas.<sup>32</sup>

Otro objetivo anunciado que no ha tenido atención del Programa Nacional de Cultura sexenal es el de convertir México en un lugar interesante para rodar películas extranjeras, lo que generaría una importante derrama económica en el País.

Sergio Molina, titular de la Comisión Nacional de Filmaciones, comenta que hasta el momento las filmaciones traídas a México han sido gracias al conocimiento que algunos productores extranjeros de la calidad de los técnicos mexicanos.

Obviamente, la paridad peso-dólar atrae a quienes buscan ahorrar fuertes cantidades de dinero en megaproducciones. De hecho, explica Molina, el reciente aviso de la tasa cero en IVA para las producciones extranjeras, fue un acuerdo logrado entre la Secretaría de Turismo y la Dirección de Hoteles y Moteles nacionales.

---

<sup>31</sup> César Huerta., *et al.*, diario Reforma, 1 de septiembre de 2003, p.1.

<sup>32</sup> *Idem.*

Otro aspecto que complica la situación del cine mexicano es que el número de espectadores de cine mexicano ha decaído en 4 puntos porcentuales, según datos del Imcine.

El órgano revela que mientras en el 2002, cuando se estrenaron 15 películas, 14.7 millones de personas vieron cine nacional; en lo que va del año (con 19 estrenos y un reestreno con *El Crimen del Padre Amaro*) la cifra está por debajo 4 millones 300 mil espectadores.

Pero a pesar de todo, la esperanza no se pierde, dice Alfredo Joskowicz, director del Imcine. Destaca que: "de que es posible filmar 60 películas al año, es posible, porque tenemos el talento y los recursos humanos. Lo que hace falta es una decidida voluntad de Presidencia y de Hacienda para que se dé un fondo de emergencia (135 millones de pesos) que se pidió en las mesas de negociación, para ayudar al cine."<sup>33</sup>

Héctor Villarreal, director de RTC, aseguró que será a fin de año cuando se den a conocer los primeros incentivos, para los cuales se está "trabajando arduamente".

El Programa Nacional de Cultura 2001-2006 contiene algunos de los siguientes objetivos:

- \*Reactivar de manera fundamental la producción nacional
- \*Dotar de recursos al Foprocine
- \* Aumentar los espectadores para el cine mexicano
- \* Participar en el rodaje de 60 películas anuales
- \* Desarrollar políticas y acciones con los gobiernos estatales que propicien la filmación y producción de cintas en las distintas entidades
- \* Estimular, en un trabajo conjunto con otras dependencias y entidades, la producción en México de películas extranjeras

### **Cintas filmadas en el 2003**

*Corazón de Melón*, de Luis Vélez

*Puños Rosas*, de Beto Gómez

---

<sup>33</sup> *Idem.*

*Un Día Sin Mexicanos*, de Sergio Arau

*La Novia del Mar*, de José Bojórquez

*Temporada de Patos*, de Fernando Eimbcke

*Zapata*, de Alfonso Arau

*Cruzada por la Corrupción*, de Luis Carlos Carrera, Fernando Sariñana, Alejandro Gamboa y Antonio Serrano

*Espinás*, de Julio César Estrada

Debido a la situación que vive el cine mexicano en este sexenio, la comunidad cinematográfica solicitará al Gobierno Federal la creación de un fondo de emergencia con al menos 135 millones pesos, para salvaguardar al cine mexicano en lo que se aprueban las iniciativas de ley que contemplen incentivos fiscales para las producciones nacionales y extranjeras.

Así lo informó Víctor Hugo Rascón Banda, presidente de la Sociedad General de Escritores de México, al término de la tercera reunión sostenida entre los creadores fílmicos y autoridades federales para buscar caminos que mejoren las condiciones cinematográficas de México.<sup>34</sup>

Explicó que esta petición se incluirá en el documento final que un Comité Técnico integrado por representantes de la producción, distribución, exhibición, de la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, del Imcine o Fidecine, y de las secretarías de Hacienda, Economía y Gobernación, redactará para buscar incentivar el cine mexicano. El Fondo emergente, precisó Rascón Banda, permitiría que la industria resistiera los meses requeridos para la aprobación de los estímulos por parte del Congreso de la Unión.

"Como es mucho tiempo el que se va a llevar esto, porque primero el Comité se debe poner de acuerdo, luego se deben crear las comisiones de Hacienda, Cultura y RTC en las Cámaras, después debe haber la discusión del presupuesto; la discusión de Ley y su publicación en el Diario Oficial, estaríamos hablando que hasta abril se podría tener esto. Pero mientras tanto no habría dinero para hacer cine".

---

<sup>34</sup> *Idem.*, 11 julio de 2003, p.3



"Por eso salió el punto del fondo de emergencia y nadie se opuso a él, estaríamos hablando de pedir una cantidad semejante a la que se obtuvo con Foprocine (135 millones de pesos, en 1998)", señaló.

"Lo que sí es que se demostró que cuando se tuvo Foprocine se lograron 260 millones de pesos por concepto de IVA en la distribución, exhibición y otras cosas, el fisco no perdería, digo, si ahorita no recibe dinero es porque no hay películas", precisó.

Por su parte Miguel Ángel Dávila, presidente de la CANACINE y codirector de Cinemex consideró que en caso de concretarse los apoyos fiscales a la producción, podría dejarse de lado problemas añejos como el ocasionado por el llamado cobro del peso en taquilla con el que exhibidores y distribuidores no han estado de acuerdo.

"Si armamos un sistema sólido, un marco integral para que todos los sectores estén cómodos, quizá esto sirva para que la industria comience a caminar y se obvien otros apoyos con los que no todos estamos conformes", comentó.

Piden por el cine:

- Se solicitará al Gobierno Federal 135 millones de pesos
- Un Comité Técnico se encargará de integrar este a una propuesta de incentivos fiscales
- Este órgano se reunirá cuando lo considere pertinente
- El 24 de julio se podría ya tener el documento listo.<sup>35</sup>

## **1.4 La cinematografía mexicana y los festivales de cine**

En lo que respecta a los reconocimientos internacionales, hay que destacar que para lograr que una película sea comercializada en el extranjero, una de las formas más provechosas de darlas a conocer es mediante festivales cinematográficos.

Es fundamental que los cineastas asistan a los festivales internacionales para estar bien enterados de lo que está ocurriendo con el cine en el mundo, y qué es lo que está funcionando en cuanto a forma y temática.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*

Pero sobre todo, resulta primordial presentarse en los festivales para poder tener acceso a los distintos mercados internacionales, porque para obtener utilidades y ser negocio es necesario vender la película también en el extranjero y los mercados extranjeros de los que gozó la cinematografía durante tantos años, pueden representar una de las principales fuentes de recuperación de la inversión.

"La búsqueda de festivales como Cannes, Berlín, Venecia o San Sebastián, son plataformas importantes para el lanzamiento de una película, y ésta adquiere un valor mucho más significativo si está seleccionada y se muestra a los distribuidores en el marco de estos festivales, el prestigio que se adquiere al participar en un festival de cine es muy apreciado por los compradores y distribuidores"<sup>36</sup>.

Los festivales de cine son indispensables para poder posicionar una película que pretende ir más allá que ser un mero artículo de consumo. Nos permiten recibir la crítica especializada extranjera de un muy buen nivel, generar interés por parte de los distribuidores de otros países y ubicarla en el mundo. Lo que se ha hecho en México desde hace ocho años es muy importante y por eso, se ha logrado tener un pequeño lugar en la cinematografía mundial.<sup>37</sup>

El cine mexicano tiene buenas posibilidades en el mercado internacional, sin embargo, no es fácil porque se necesita viajar, hacer copias de la película, pagar el subtítulaje, los materiales de su publicidad, fletes y permisos aduanales y el productor tiene que poner de su bolsa para pagar todo eso cuando la película va a festivales.<sup>38</sup>

Hubo una serie de actividades de promoción del cine mexicano en el exterior: en 1992 se realizó en el Centro Pompidou de París una retrospectiva con 140 películas mexicanas, la más grande hecha en el extranjero. Posteriormente, se hizo otra muestra en la Universidad de California, y un número importante de eventos en París, Toronto, Montreal, Moscú, Madrid y Santiago, entre otras ciudades del mundo.

---

<sup>36</sup> Jorge Sánchez, "Tres productores mexicanos". Revista del CUEC, 1996, p. 36.

<sup>37</sup> Gabriela Casavantes, "Análisis sobre la problemática del cine mexicano de los 90". Tesis. 1988. p.64

<sup>38</sup> *Ibidem.*, p.65

Se han obtenido algunos éxitos nacionales como *Rojo amanecer*, *La tarea*, *Como agua para chocolate*, y *Sólo con tu pareja*. Se asistió a 72 festivales, entre ellos Cannes, San Sebastián, La Habana, Chicago y Nueva York, en los cuales películas mexicanas obtuvieron 134 premios y se logró vender al extranjero gran parte de las películas premiadas.<sup>39</sup>

Aunque Salma Hayek como actriz estelar en *Frida*, Carlos y Alfonso Cuarón por el guión de *Y tú mamá también* y Luis Carlos Carrera y la producción de *El crimen del padre Amaro* no ganen el Oscar, México ya ganó. Al menos eso es lo que muchos productores piensan –o quieren pensar– después de que más mexicanos que nunca han sido nominados y están en la recta final por la estatuilla dorada.<sup>40</sup>

Las nominaciones "una vez más comprueban que, gusten o no, las películas mexicanas tienen el potencial para ser nominadas, tienen el potencial para competir y tienen audiencia", dijo Matías Ehrenberg, productor de la segunda película más taquillera en la historia del cine mexicano: *Sexo, pudor y lágrimas*.<sup>41</sup>

Como nunca, las designaciones al Oscar están poniendo los reflectores sobre una industria cinematográfica que necesita desesperadamente de recursos para prosperar. La situación del cine mexicano es, desde cualquier ángulo, triste.

En México se producen en promedio ocho o 10 películas al año, cuando en otros países latinoamericanos, como Brasil, la cifra es de alrededor de 50. En Hollywood, la meca de la industria fílmica global, se producen entre 400 o 500 películas por año.<sup>42</sup>

El cine "tiene un alto riesgo pero también una gran recompensa si haces las cosas bien", dijo Jorge Vergara, fundador de la empresa de suplementos nutricionales Omnilife y quien financió la película *Y tú mamá también*.

Las cifras muestran que al menos cuando una película gusta, los retornos no son nada despreciables. Vergara, por ejemplo, ha más que recuperado la inversión que hizo en su

---

<sup>39</sup> *Idem*.

<sup>40</sup> Eduardo García. "El olvidado cine mexicano ya ganó". Revista Sentido Común. marzo de 2003.

<sup>41</sup> *Idem*.

<sup>42</sup> *Idem*.

primer aventura fílmica. Invirtió 3.2 millones de dólares y hasta ahora la película ha reportado ingresos por 30 millones de dólares, más de la mitad por venta de boletos fuera de las fronteras de México.<sup>43</sup>

*Amores perros*, que estuvo nominada al Oscar como mejor película en idioma extranjero hace dos años, también reportó buenos números en su época. Tan sólo en el primer fin de semana de exhibición en Estados Unidos ganó 815,000 dólares.

Estos números, junto con los reconocimientos internacionales, hacen pensar a más de uno de que México debería hacer más por recuperar una actividad que tuvo sus mejores glorias a mediados del siglo pasado.

Un problema serio, dicen los productores en México, es que quienes son dueños de las salas de exhibición y quienes distribuyen las cintas reciben una tajada demasiado grande del pastel, dejando poco a quienes más arriesgan. Algunos estiman que los productores terminan con tan sólo 15% de los ingresos. "Está desbalanceada la proporción de ingresos hacia el exhibidor", dijo Ehrenberg.<sup>44</sup>

A pesar de esa adversidad, los empresarios ajenos a la industria comienzan ya a incursionar en ella, seducidos tal vez por el glamour que encierra, pero más que nada por sus ganancias potenciales.

Además de Vergara, la familia Slim, que controla la empresa de telefonía Teléfonos de México, está ya participando en la industria. Carlos Slim, el hombre más acaudalado de Latinoamérica, posee, a través de Grupo Financiero Inbursa, 50% de la empresa de producción y distribución de cine, Estudio Films de México, que produjo *Amores perros*.<sup>45</sup>

El restante 50% es propiedad de Corporación Interamericana de Entretenimiento, la empresa de entretenimiento más grande de América Latina.

---

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> *Idem.*

Con los Oscars "es probable que los empresarios se entusiasmen para que se pueda hacer cine de calidad en México", dijo Gilberto Gazcón, productor y director de cine y presidente de la asociación de directores.

Aún así, Ehrenberg, quien recientemente estrenó su última película *La hija del caníbal*, realizará dos o tres películas este año, mientras que Vergara piensa destinar 28 millones de dólares en los próximos dos años para financiar seis proyectos, tres en 2003 y tres más en 2004.

¿Es Vergara demasiado ambicioso? Tal vez, pero él sabe que las ganancias que le ha traído *Y tú mamá también* están lejos de haberse agotado. La nominación al Oscar por sí sola le puede brindar recursos adicionales para materializar sus proyectos en el celuloide este y el próximo año.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> *Idem.*

## CAPITULO 2. TEMÁTICA DENTRO DEL CINE MEXICANO

### 2.1 Directores clásicos del cine mexicano

La producción cinematográfica mexicana había alcanzado en 1939 un alto nivel. De hecho la *época de oro* comenzó años antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, un factor muchas veces citado como causa directa de esta etapa.

*Allá en el Rancho Grande (1936)* de Fernando de Fuentes, fue el filme que encontró la fórmula comercial capaz de convertir al cine mexicano en una verdadera industria. Era un melodrama ranchero, con una historia semejante a la del filme mudo titulado *En la hacienda (1920)*. La trama, ubicada en una idílica hacienda en una época indefinida, estaba matizada por canciones interpretadas por el galán Tito Guízar.<sup>47</sup>

Un breve análisis del filme apunta a las posibles causas de su éxito nacional e internacional. Primero, aunque el tema es campirano, la época en que se ubica la historia no corresponde a una realidad determinada; la revolución está ausente en todo momento, y los problemas más importantes son de carácter amoroso. Segundo, el prototipo de charro encarnado por Tito Guízar no corresponde en su totalidad al "modelo oficial" del charro mexicano. Guízar, de piel blanca y ojos claros, parece más un bonachón vaquero texano que un charro cantor. Finalmente, la estructura de la historia corresponde más a una comedia norteamericana que a un melodrama mexicano.

*Allá en el Rancho Grande (1936)* fue la primera cinta mexicana que mereció estreno en los Estados Unidos con subtítulos en inglés, es decir, para público de habla inglesa. También mereció el honor de ser la primera cinta nacional que ganó un premio internacional: el de mejor fotografía, otorgado a Gabriel Figueroa en el Festival de Venecia de 1938. El filme cautivó al público en todos los países de habla hispana, y abrió las puertas a la catarata de filmes que consolidaron la *época de oro*.

---

<sup>47</sup> Emilio García. "Breve historia del cine mexicano". Primer siglo: 1987-1997 (1998)

Nuestra cultura televisiva nos ha condicionado a considerar cualquier película mexicana en blanco y negro como perteneciente a la época de oro. Siendo puristas, los verdaderos "años dorados" corresponderían a los coincidentes con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).<sup>48</sup>

En estos años, factores políticos influyeron enormemente en el desarrollo del cine mexicano. Uno de ellos fue la postura del gobierno mexicano ante la guerra. En 1942, tras el hundimiento de barcos petroleros mexicanos por submarinos alemanes, el presidente Manuel Ávila Camacho declaró la guerra a las potencias del Eje, Alemania, Italia y Japón.

Esta postura oficial nos colocó en medio del conflicto, de parte de los Aliados. La decisión de Ávila Camacho salvó, colateralmente, a nuestro cine de la extinción. La guerra había causado una disminución en la producción de muchos bienes de consumo, el cine incluido. Los materiales con que se fabricaban las películas y el equipo de cine se consideraban importantes para la fabricación de armamento (la celulosa, por ejemplo). Esto racionó la producción cinematográfica norteamericana, además de que el cine europeo sufría porque la guerra se desarrollaba en su terreno.

En 1942, la industria de cine mexicano no era la única importante en español. Argentina y España poseían ya un lugar dentro del cine de habla hispana. Ambos países se declararon neutrales durante el conflicto y España acababa de salir de su propia Guerra Civil. Sin embargo, en la práctica, las dos naciones mantuvieron vínculos más que ligeros con Alemania e Italia.

La decisión de alinearse con los Aliados trajo para México un estatus de nación favorecida. El cine mexicano nunca tuvo problemas para obtener el suministro básico de película virgen, dinero para la producción y refacciones necesarias para el equipo. España y Argentina nunca tuvieron un apoyo semejante por parte de Alemania o Italia, y el curso de la guerra marcó también el curso de las cinematografías de estos países.

En el panorama nacional, la situación de guerra también benefició al cine mexicano porque se produjo una disminución de la competencia extranjera. Aunque Estados Unidos

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

se mantuvo como líder de la producción cinematográfica mundial, muchos de los filmes realizados en ese país entre 1940 y 1945 reflejaban un interés por los temas de guerra, ajenos al gusto mexicano. La escasa producción europea tampoco representó una competencia considerable.<sup>49</sup>

El auge del cine mexicano favoreció el surgimiento de una nueva generación de directores: Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón e Ismael Rodríguez, por mencionar a algunos. Para el público, sin embargo, fue más interesante la consolidación de un auténtico cuadro de estrellas nacionales. María Félix, Mario Moreno "Cantinflas", Pedro Armendáriz, Andrea Palma, Jorge Negrete, Sara García, Fernando y Andrés Soler, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova y Dolores del Río serían las figuras principales de un "star system" sin precedentes en la historia del cine en español.<sup>50</sup>

En esos años, el cine mexicano abordó más temas y géneros que en ninguna otra época. Obras literarias, comedias rancheras, películas policíacas, comedias musicales y melodramas, formaron parte del inventario cinematográfico mexicano de aquellos años.

La época de oro significó la consolidación de los esfuerzos realizados por cientos de personas para constituir la industria del cine mexicano. Durante dos décadas, el cine mexicano gozó de un período de esplendor y sus directores realizaron un gran número de películas que hoy son consideradas joyas de la cinematografía nacional.

La época de oro significó la consolidación de los esfuerzos realizados por cientos de personas para constituir la industria del cine mexicano. Durante dos décadas, el cine mexicano gozó de un período de esplendor y sus directores realizaron un gran número de películas que hoy son consideradas joyas de la cinematografía nacional.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> [www.cinemexicano.mty.itesm.mx](http://www.cinemexicano.mty.itesm.mx)



**Maestros de la época de oro:**

Raúl de Anda	Alberto Gout
Julio Bracho	Matilde Landeta
Luis Buñuel	Gilberto Martínez Solares
Juan Bustillo Oro	Fernando Méndez
Tiño Davison	Juan Orol
Emilio Fernández	Joaquín Pardavé
Fernando de Fuentes	Ismael Rodríguez
Alejandro Galindo	Fernando Soler
Roberto Gavaldón	Julián Soler
Rogelio A. González	Miguel Zacarías

Los años previos a la llamada Época de Oro, se caracterizaron por la realización de filmes del género campirano, que ya para 1939 se expandió hacia diversas temáticas como: comedias rancheras y musicales, historias policíacas, y representaciones de la clase media, con su correspondiente melodrama popular, logrando retratar a un país que vivía un proceso de urbanización, con el que los espectadores se identificaban plenamente.

## **2.2 Nuevos directores, una nueva etapa del cine mexicano**

El cine, como medio de expresión artística, refleja el estado de la sociedad que lo produce. Un cine mexicano en ascenso significaba un buen síntoma del estado general de nuestro país.

El grueso del texto anterior fue redactado en 1994, meses antes del descalabro económico más reciente en la azarosa historia moderna de México.<sup>52</sup>

El desconcierto y la desilusión han sido estados de ánimo recurrentes en la población mexicana durante los últimos tres años. De la euforia salinista se pasó, en cuestión de días,

<sup>52</sup> *Idem.*

al reencuentro con tormentosos fantasmas aparentemente exorcizados: pobreza, desempleo, inflación, retroceso, marginación e inseguridad.

El impacto de estos fenómenos sociales en la cinematografía mexicana aún no se percibe en toda su magnitud. De 1993 a 1996, el cine nacional no sólo recuperó la confianza de su público, sino también la de los productores, distribuidores y exhibidores, quienes se atrevieron a apostar a favor de una industria frágil y relativamente poco rentable.

El éxito internacional de cineastas como Arturo Ripstein, Alfonso Arau, Alfonso Cuarón y María Novaro alentó la esperanza de que, por primera vez en la historia, nuestra cinematografía pudiera sobrevivir dignamente a pesar de los embates de la crisis económica.

Este optimismo no es compartido por todos los que participan, directa o indirectamente, en la creación cinematográfica en México. Para María Novaro, directora de *Danzón* (1991) y *El jardín del edén* (1994), la situación futura de la producción nacional de cine se vislumbra difícil:

"En 1995 solamente se produjeron dos largometrajes con apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), contra 16 en 1991. Los criterios de selección han cambiado y el apoyo financiero es menor al de hace algunos años." (Novaro, 1996).

La reducción del financiamiento al cine se ha extendido a las entidades privadas que recientemente habían comenzado a variar sus esquemas de producción para apoyar a filmes de buena calidad.

Fundada en 1978 como filial de la poderosa empresa de medios de comunicación denominada Televisa -y con un prestigio poco menos que inexistente- Telecine inició en 1994 una política destinada a producir cine de mayor calidad, con mayores recursos, sin por ello eliminar los proyectos económicamente rentables como la serie titulada *La Risa en Vacaciones*, iniciada en 1989.

De esta política han surgido títulos como *Sin remitente* (1995) de Luis Carlos Carrera, *Salón México* (1995) de José Luis García Agraz, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995) de

Sabina Berman e Isabelle Tardán, y *Sobrenatural* (1995) de Daniel Gruener, los cuáles alcanzaron éxito entre el público y la crítica. A pesar de lo anterior, Televisine ha cambiado recientemente de administración y es muy probable que esto afecte a las políticas establecidas anteriormente.

El éxito internacional de las películas mexicanas se ha convertido paradójicamente en un "arma de dos filos" para el futuro de la cinematografía nacional. Luego del enorme éxito internacional de *Como agua para chocolate* (1992), su director Alfonso Arau inició una exitosa carrera como realizador en la industria hollywoodense; igual que Luis Mandoki y Alfonso Cuarón con *Harry Potter*.

El razonable éxito económico de su primera producción norteamericana *Un paseo por las nubes* (*A Walk in the Clouds*, 1995) le garantizó un lugar en la industria de aquel país y su consecuente ausencia del cine mexicano. La misma situación se repite con Alfonso Cuarón, director de *Sólo con tu pareja* (1991) y con el cine-fotógrafo Emmanuel Lubezki, quienes han tratado de combinar, con grandes dificultades, sus carreras en ambas naciones.

El caso más antiguo de esta ola emigrante lo representa Luis Mandoki, director de la medianamente exitosa *Motel* (1983), quien desde 1987 ha desarrollado su carrera en los Estados Unidos.

Otro aspecto preocupante es la ausencia de nuevos rostros en el panorama cinematográfico mexicano. A pesar de la aparición de nuevos directores como Roberto Sneider (*Dos crímenes*, 1995) y Juan Carlos de Llaca (*En el aire*, 1995) el grueso de la producción nacional ha estado en manos de las generaciones surgidas en los setenta y ochenta (María Novaro, Busi Cortés, José Luis García Agraz, Luis Carlos Carrera, Luis Estrada, entre otros).<sup>53</sup>

El cineasta mexicano más prolífico y apreciado por la crítica internacional en los últimos años, Arturo Ripstein, inició su carrera en 1965, y el director de la aclamada *El callejón de los milagros* (1995), Jorge Fons, tiene casi treinta años en la industria.

---

<sup>53</sup> *Idem.*

Los actores de cine se cuentan con los dedos de la mano. No hay película mexicana reciente que no incluya alguno o varios de los siguientes nombres: María Rojo, Blanca Guerra, Demián Bichir, Bruno Bichir, Gabriela Roel, José Carlos Ruiz, Delia Casanova, Luis Felipe Tovar, Alberto Estrella, Gina Morett, Pedro Armendáriz Jr., Patricia Reyes Spíndola, Alonso Echánove, Margarita Isabel o Luisa Huertas, a los que se agregan los nombres de Gael García, Diego Luna, Manuel Ochoa y Guillermo Murray.

En la última década del siglo veinte, y en medio de una crisis que se antojaba eterna, una nueva generación de cineastas mexicanos comenzó a emerger con gran empuje.

A diferencia de otras generaciones, los cineastas del llamado "nuevo cine mexicano" han tratado de combinar el compromiso social con el éxito comercial y algunos de ellos se han colocado en la escena internacional.

Aunque varios de los cineastas de los setenta han realizado parte importante de su obra en años recientes, el cine mexicano contemporáneo pertenece a esta nueva generación de cineastas. En ellos y ellas se cifra la esperanza de que, a la vuelta del nuevo siglo, México recupere un lugar importante dentro de la cinematografía mundial.<sup>54</sup>

Varios de los cineastas de los setenta han realizado parte importante de su obra en años recientes, el cine mexicano de los noventa pertenece a los jóvenes, en ellos está la esperanza para que, con la entrada al nuevo siglo, México recupere su lugar dentro de la cinematografía internacional.

A continuación se mencionan algunas fichas técnicas de directores que han destacado en el resurgimiento del "cine mexicano"

Nombre de director: **Luis Carlos Carrera**

Nombre verdadero: Luis Carlos Carrera González. México, Distrito Federal, el día 18 de agosto de 1962. También se le conoce como Luis Carlos Carrera.

Algunas de las Películas que ha dirigido

*El hijo pródigo* (1984) .... director y guionista (cortometraje de animación).

---

<sup>54</sup> Artículo de Víctor Zambrano

*Cuando me vaya* (1986) .... director y guionista (cortometraje).  
*Malayerba nunca muere* (1988) .... director y guionista (cortometraje de animación).  
*Sombras en la Malinche* (1989) .... director y guionista (cortometraje).  
*Un vestido blanco como la leche Nido* (1989) .... director y guionista (documental).  
*Infamia* (1991) .... director (video).  
*La mujer de Benjamín* (1991) .... director y guionista  
*Matrimonio y mortaja* (1992) .... director (video).  
*El héroe* (1994) .... director y guionista (cortometraje de animación).  
*Sin remitente* (1995) .... director y guionista.  
*Un embrujo* (1998) .... director y guionista.

Nombre de director: **Luis Estrada**

Algunas películas en las que ha participado

*La divina Lola* (1984) .... director (cortometraje).  
*Camino largo a Tijuana* (1988) .... director y productor.  
*Bandidos* (1990) .... director , productor, guionista y editor.  
*Ámbar* (1994) .... director , productor , guionista y editor.  
*La ley de Herodes* (1999) .... director , productor , guionista y editor.

Nombre de director: **Daniel Gruener**

Algunas de las Películas que ha participado

*Mi querido Tom Mix* (1991) .... director del video sobre el rodaje.  
*Novia que te vea* (1993) .... actor.  
*Sobrenatural* (1995) .... director y guionista.  
*De jazmín en flor* (1996) .... director (cortometraje).

Nombre de director: **María Novaro**

Nombre verdadero: María Luisa Novaro Peñaloza. México, Distrito Federal, el día 11 de septiembre de 1951.

Algunas de las Películas que ha participado

*Lavaderos* (1981) .... directora (cortometraje).  
*Sobre las olas* (1981) .... directora (cortometraje).  
*Es la primera vez* (1981) .... directora (cortometraje).  
*7 AM* (1982) .... directora (cortometraje).

*Una isla rodeada de agua* (1984) .... directora y guionista (cortometraje).  
*Azul celeste* (1988) .... directora y guionista (cortometraje).  
*Danzón* (1991) .... directora, guionista y editora.  
*El jardín del edén* (1994) .... directora, guionista y editora.  
*Enredando sombras* (1998) .... directora (episodio "Cuando comenzamos a hablar").  
*Que no quede huella* (2000) .... directora y guionista.

Nombre de director: **Dana Rotberg**

Nombre verdadero: Dana Rotberg Goldsmith. México, Distrito Federal, el día 11 de agosto de 1960.

Algunas de las Películas en que ha participado

*Elvira Luz Cruz: pena máxima* (1985) .... codirectora (documental).  
*Los motivos de Luz* (1985) .... asistente de dirección.  
*Las inocentes* (1986) .... asistente de dirección.  
*El tres de copas* (1986) .... asistente de dirección.  
*La furia de un Dios* (1987) .... asistente de dirección.  
*Los cuentos de madrugada* (1988) .... asistente de dirección.  
*Intimidación* (1989) .... directora.  
*Ángel de fuego* (1991) .... directora, guionista, editora y productora ejecutiva.

Nombre de director: **Fernando Sariñana**

Algunas películas en las que ha participado

*La vida conyugal* (1993) .... productor.  
*Miroslava* (1993) .... gerente de post-producción.  
*Hasta morir* (1994) .... director.  
*Cilantro y perejil* (1996) .... productor.  
*Todo el poder* (1999) .... director y productor.

Nombre de director: **Guita Schyfter**

Nombre verdadero: Guita Schyfter Lepa. San José de Costa Rica, el día 2 de marzo del 47 .

Algunas de las Películas que ha dirigido

*Novia que te vea* (1993) .... directora, productora y guionista.  
*Sucesos distantes* (1994) .... directora, productora y guionista.

Nombre de director: **Antonio Serrano**

Película que ha dirigido

*Sexo, pudor y lágrimas* (1998) .... director y guionista.

Nombre de director: **Guillermo del Toro**

Nombre verdadero: Guillermo del Toro. Nació en Guadalajara, Jalisco, México, en 1964.

Breve curricula:

*Doña Herlinda y su hijo* (1984) .... productor ejecutivo.

*Doña Lupe* (1985) .... director y guionista (cortometraje).

*Geometría* (1987) .... director y guionista (cortometraje).

*Con todo para llevar* (1989) .... director y guionista (video).

*Caminos de ayer* (1990) .... director y guionista (video).

*Invasión* (1990) .... director y guionista (video)

*Cronos* (1992) .... director y guionista.

*Mimic* (1997) .... director y guionista (producción estadounidense).

*Un embrujo* (1998) .... productor.

*Superstitious* (1999) .... director (producción estadounidense).

*El espinazo del diablo* (2001) .... director y productor (coproducción con España)

*Asesino en serie* (2002) .... productor (coproducción con España)

*Blade II* (2002) .... director (producción estadounidense)

*Hellboy* (2003) .... director (producción estadounidense).

Nombre de director: **Mitl Valdez**

Nombre verdadero: Mitl Valdez Salazar. Nació en México, Distrito Federal, el día 26 de agosto de 1949

Película en que ha dirigido

*Los confines* (1987) .... director, guionista y editor.

Se ha expuesto que con la expansión de la Ciudad de México se imponen sus temáticas de manera creciente en las películas mexicanas de ficción. Se produce asimismo un reemplazo de la representación de la vida en el campo por la de la vida urbana.

A partir de los años '70, más en los '90, y hasta ahora, se tratan cada vez más los problemas sociales que acompañan a la urbanización creciente de México. Se hacen visibles críticas políticas y sociales con los cambios políticos y la flexibilización de la censura. Y la ciudad como marco representativo de la acción invita a contar experiencias fronterizas, difíciles y profundamente humanas.

El pulso de la gran ciudad sirve a esos films para reforzar el ritmo de la acción. Las representaciones que hemos revisado no glorifican ni condenan a la ciudad, lo cual constituye una particularidad en el tratamiento de la ciudad en el cine actual comparándolo con películas sobre otras ciudades europeas o norteamericanas.

Aparte de constituir el espacio de la acción, la Ciudad de México actúa en esas películas como figura dramática, hace avanzar el relato, está presente sin ser visible o sirve de punto de partida para un viaje al interior agrario. En todo caso muestra la vida en una de las ciudades más grandes y modernas aportándonos siempre nuevas formas de percepción para nuestras propias realidades.

### **2.3 Luis Carlos Carrera, director destacado**

**"El Héroe**, sin duda los cuatro minutos más intensos y desgarradores del actual cine urbano mexicano. Es una broma cruel sobre la indiferencia y la estrechez de salidas en una ciudad tan agresiva como el DF. Suerte de descenso al infierno social cotidiano, mini épica del anonimato social y la desesperanza y muestra del perfeccionamiento de la violencia visual y temática que caracterizan los espléndidos cortos animados de Luis Carlos Carrera."  
*Rafael Aviña, uno más uno, julio 16 1994.*

Luis Carlos Carrera González nació en México, D.F., el 18 de agosto de 1962. A los doce años de edad, siendo estudiante de secundaria, hizo su primer trabajo de animación en súper 8, al igual que siguieron once títulos más. Realizó estudios de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Iberoamericana y egresó del Centro de Capacitación Cinematográfica (C.C.C.) con la especialización de realización fílmica.



Ha sido asistente de dirección teatral e ilustrador y dibujante en diversos diarios y revistas publicados en la ciudad de México. Entre 1984 y 1991 realizó varios cortometrajes de animación en 16 milímetros: *El hijo pródigo* (1984), *Cuando me vaya* (1986), *Malayerba nunca muere* (1988), *Amada* (1998), *Un muy cortometraje* (1988), *La paloma azul* (1989), *Música para dos* (1990) y *Los mejores deseos* (1991).

Uno de esos cortos, *Malayerba nunca muere* participó en la *III Animation Celebration* de Los Ángeles, California, y en el *Festival Internacional de Cine de Animación de Varna, Bulgaria*, y obtuvo las siguientes distinciones: *Premio Carabela de Plata del Instituto de Cooperación Iberoamericana* y *Premio Cineclub Fas a la Innovación Cinematográfica en el Festival de Cortometraje y Documental de Bilbao*.

También obtuvo el *Premio Kodak* en el *Festival de Cine Estudiantil de Tel Aviv, Israel*; *Premio a la mejor animación* en el *Festival de las Grandes Escuelas de Cine del Mundo* en Montreal, Canadá, y *Premio al mejor corto de animación* en el *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana*.

A manera de ejercicio escolar realizó el corto documental *Un vestido blanco como la leche Nido* (1989), en el que retrató la vida cotidiana de un asilo psiquiátrico para mujeres.

El proyecto *La mujer de Benjamín* obtuvo el primer lugar en el Concurso de Selección de Óperas Primas convocado en 1990 por el Centro de Capacitación Cinematográfica, gracias a lo cual logra debutar en el esquema industrial.

La cinta se estrenó en la *VI Muestra de Cine Mexicano* en Guadalajara y obtuvo varios premios en festivales internacionales: mejor ópera prima en el *Festival de Montreal, Canadá*; *Gran Premio* en el *Festival de Amiens, Francia*; mejor ópera prima y premio de la crítica internacional en Huelva, España; *Premio Fipresci* y *Premio Glauber Rocha* (prensa latina) en el *Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana*; y *Premio Arca Dorada al mejor actor* (Eduardo López Rojas) en el *Festival Internacional de Tashkent, Uzbekistán*.

Su segundo largometraje *La Vida Conyugal* adaptación de la novela homónima de Sergio Pitó, es una coproducción en la que intervienen varias instancias oficiales (IMCINE,

Universidad de Guadalajara) y privadas. En el cine de Carrera impera un gusto por lo irónico y se advierte la marcada influencia, tanto temática como estilística del comic y la animación.

La calidad de sus filmes y los premios obtenidos en el contexto internacional lo han ubicado como una de las figuras más promisorias del cine nacional de los 90.<sup>55</sup>

Los cortometrajes animados de Carlos Carrera pueden ser vistos una y otra vez, mientras que sus múltiples imágenes permanecen secretamente detenidas en los materiales de pre-producción: notas, bocetos, pruebas de línea, fondos, acetatos, entre otros.

Estas imágenes, sometidas normalmente al rigor de los 24 fotogramas por segundo, nos ofrecen la oportunidad de examinar sus breves y elusivas animaciones, y estudiar sus estrategias expresivas.

Sin embargo, es poco lo que todavía conocemos de Luis Carlos Carrera y su obra, **Cuadro a Cuadro** espera suscitar nuevas y más específicas preguntas sobre este animador mexicano.<sup>56</sup> Como aficionado realizó cerca de 25 experimentos de cortometraje en super 8 mm, con diferentes técnicas de animación, y Luis Carlos Carrera señaló lo siguiente, relacionado con sus trabajos:

**"El hijo pródigo es mi primera película en 16 mm., escribí un guión que combina a actores con muñecos de látex. Técnicamente está muy mal hecha, las películas en super 8 mm., están mejor pero fue mi primera experiencia en otro formato, sin lo automático del Super 8. Tiene problemas, pero los muñecos están bien hechos".<sup>57</sup>**

**"Malayerba lo hacía paralelo a lo que tenía que hacer en la escuela, quería tenerla toda terminada antes de empezar a filmar, pero no fue así. Entonces se me ocurrió la idea de utilizar la técnica de óleo sobre vidrio, y empecé a trabajar con óleo bajo la cámara cuando tenía ratos libres de la actividad académica. Acabé la filmación y así se quedó durante un año, hasta que le puse sonido y la terminé. Paralelo a esto, empecé a trabajar en otros dos proyectos, *Un muy cortometraje* y *Amada*, y filmé los tres al mismo tiempo."**

<sup>55</sup> Ignacio Córcega. "La Mujer de Benjamin". *Dicine*. núm. 12.

<sup>56</sup> Carlos Carrera. "Cuadro a Cuadro". Cineteca Nacional

<sup>57</sup> Entrevista de Lucía Morgan. "Ven a tomar café con Carlos Carrera". Filmoteca de la UNAM.

"Con *Malayerba* quise hacer un retrato de las sensaciones de vivir en un ambiente agresivo, no quise hacer una película entendible, es decir, con un principio, un desarrollo y un final. Me interesaba mucho hacer una interpretación gráfica de lo que es la violencia cotidiana".

"La historia de *Malayerba* es de un monito que va por la ciudad destruyendo las cosas, y de repente deja salir a unos locos y se arma una fiesta, pero se lo lleva la patrulla y lo ahorcan. Eso es todo. Esa es la anécdota, lo demás son ocurrencias".<sup>58</sup> "*Un muy cortometraje* la hice en media hora en mi retirador. Es una peliculita que hice en super 8 mm., y que luego repetí en 16 mm. Quería hacer un chisteclito de humor negro".

"*Amada* es una historia lógica y sí dice algo. Quería hacer una película que se pudiera hacer en acción, viva, pero utilizando los dibujos, nada más valiéndome de la posibilidad expresiva del dibujo. Es la que más me gusta, de hecho".

"*Música para dos*, *La paloma azul* y *Los mejores deseos*, aunque eran un encargo, pude experimentar muchas cosas porque se me dio mucha libertad. Lo importante no es tanto la técnica ni lo que aporte en el terreno de la animación plásticamente, sino la posibilidad de experimentar, hacer películas educativas a través de ficción normal".

"Le expusimos a los japoneses que pensábamos que la manera más eficaz de dar un mensaje no era la tradicional de explicar rollos y diagramitas, porque eso es muy frío y no le queda nada a la memoria del espectador. Pensamos que era más interesante hacer películas que tuvieran otro tipo de acciones, con otro tipo de personajes y en donde, además, estuviera el mensaje didáctico, aunque no fuera tan claro".

"Cuando se toma una decisión en la vida, todo acto bien intencionado es inútil. *El héroe* es una película sobre lo inoportuna que puede ser la buena voluntad. El guión de *El héroe* fue un ejercicio de clase que presenté en segundo año".<sup>59</sup> "Entonces era un largometraje que deseaba filmar con actores en el metro. Imposible, ahí no te dejan tomar ni una foto".

<sup>58</sup> Entrevista de Cristina Pacheco. La Jornada, junio de 1994.

<sup>59</sup> Rogelio Segoviano. "Luis Carlos Carrera, el último gran héroe". El Nacional. 13 de octubre de 1994. p.28.

“La alternativa era recrear el ambiente en los estudios, pero deseché la idea porque me pareció raquítica. Así que decidí trabajar con dibujos animados.<sup>60</sup> La música es minimalista y está integrada con ruidos reales que exageramos. Con Gabriel Romo no pretendimos hacer una pista musical sino un ambiente sonoro que coincidiera con la visión del mundo del héroe. Viajo en metro siempre que puedo. Aparte de ser eficaz, me parece un escaparate para ver rostros, leer historias escritas en los ojos de las personas, descubrir comportamientos. Emociones”.

“Como decir todo lo que sucede en las estaciones, en los andenes en los carros. ¡Es maravilloso! Es un minuto que estés en el metro ves de todo: besos, actos de amor, parejas de ancianos bailando al ritmo de un vals que sale de los sistemas de sonido. En el metro hay vida y por eso miras allí, al mismo tiempo, cosas maravillosas y terribles”.

“El héroe es casi un documental en ficción. En su producción, me ayudaron varios profesionales de ese género para hacer los dibujos intermedios, pintar las micas por detrás y hacer el acabado final del volumen”.

“También tuve colaboración con los fondos, pero al final tuve que hacer yo los 2800 dibujitos de que consta la cinta. Compliqué el proyecto porque decidí hacer dibujo mucho más elaborados. Al principio pensé en hacer trazos mucho más sueltos, más boceto, pero le fui metiendo más y más”.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Carlos Carrera. “Orgullo mexicano en Cannes”. Revista Época, 1994.

<sup>61</sup> “El nuevo cine mexicano”. Cine Mundial. Junio 1994.

## BIO-FILMOGRAFÍA DE LUIS CARLOS CARRERA



**1962.** Nace en la ciudad de México.

**1973.** Comienza a realizar películas de animación en súper 8.

**1978.** Participa por primera vez en una exposición colectivo de pintura. Continuará exponiendo hasta 1981.

**1984 El hijo pródigo.** 16 mm., imagen real y animación de látex y plastilina. 04:00. Universidad Iberoamericana. Dirección, animación y fotografía: Luis Carlos Carrera.

**1985.** Ingresa al Centro de Capacitación Cinematográfica. Estudia realización de cine.

**1988. Malayerba nunca muere.** 16 mm, animación con plastilina 00:30. Centro de Capacitación Cinematográfica/Universidad Iberoamericana. Dirección, guión, diseño, animación y fotografía, Luis Carlos Carrera.

**Un muy Cortometraje.** 16 mm, Animación con plastilina. 00:30. Producción, dirección, guión diseño y animación, Luis Carlos Carrera.

**Amada.** 16 mm, Animación pluma, óleo y acrílico sobre acetato, 2:30. Producción, dirección, guión, diseño y animación: Carlos Carrera. Música: Pablo Silva, Violonchelo: Enrique Marmisole.

**Un vestido blanco como la leche Nido.** 16 mm, documental 16:00.

**Sombras de la Malinche.** Documental 30:00

**La paloma azul.** 35 mm, copias en 16 mm. Animación, acrílico sobre acetato. 11:00. Sakura Motion Picture (Japón), Kinam S.C.L. (México). Dirección de Luis Carlos Carrera, Guión:

Ignacio Ortiz Cruz. Animación y Layout: Emilio Watanabe. Música: Gerardo Suárez. Canción original: Tonatiuh de la Sierra.

**1990. Música para dos.** 35 mm, copias en 16 mm. Animación, acrílico sobre acetato. Sakura Motion Picture (Japón), Kinam S.C.L. (México) Dirección, diseño y animación, Luis Carlos Carrera. Guión: Consuelo Garrido.

**1991. La mujer de Benjamín.** 35 mm, ficción, 01:30:00. Largometraje, 1990, color, duración 107 minutos, IMCINE, CCC. Dirección de Luis Carlos Carrera, argumento de Ignacio Ortiz y Luis Carlos Carrera.

**Los mejores deseos.** 35 mm, copias en 16 mm. Animación, acrílico sobre acetato. 15:00. Sakura Motion Picture (Japón) Kinam, S.C.L. (México). Dirección, argumento, planeación, diseño y animación: Luis Carlos Carrera. Concepto: Gabriela Rodríguez. Música Ric Clark.

**1992. Infamia.** Video, ficción, 01:36:00.

**1993. La vida conyugal.** 35 mm 1:40:00 Ficción.

**Matrimonio y mortaja.** Video, ficción, 01:30:00.

**1994. El héroe.** 35 mm, animación acrílico, pastel y lápiz graso sobre acetato. 05:00. Dirección de producción de cortometraje. (IMCINE). Guión, diseño, dirección y edición: Luis Carlos Carrera. Fotografía: Hugo y Jorge Mercado. Música: Gabriel Romo.

**1998. Un embrujo.** 35 mm, 1:30:00 ficción.

**2002. El Crimen del Padre Amaro.** Largometraje basada en el libro El Crimen del Padre Amaro, de José María Eca de Queiroz de 1875. Dirección de Luis Carlos Carrera, adaptación de Vicente Leñero.

## CAPITULO 3. PATRONES SOCIOCULTURALES

### 3.1 Rol de mujeres y hombres

Este capítulo aborda lo referente a las relaciones entre los hombres y las mujeres. Se trata básicamente de conocer la dinámica que se da en la relación de pareja, la situación histórica que han vivido y las que viven actualmente.

Ahora debemos estar conscientes en la actualidad, que las mujeres no deben pensar que hay quehaceres específicos para hombres y mujeres, ya que lo correcto es que cualquier labor, sea realizada por una persona capacitada para hacerlo sin importar su sexo.

Existe una teoría feminista, que es una teoría crítica que actúa en nombre de las mujeres, y su objetivo es producir un mundo mejor para las mujeres, y por lo tanto, para toda la humanidad.

"Las feministas saben ahora no sólo que las mujeres están en desigualdad e invisiblemente presentes en las situaciones sociales y que desempeñan papeles importantes pero diferentes a los de los hombres, sino que también las características de invisibilidad, desigualdad y papel están profundamente influidas por la posición social de la mujer, es decir, por su clase, raza, edad, preferencia afectiva, religión y localización mundial".<sup>62</sup>

A finales de los años 70 se planteó un reto, la última rama del pensamiento social la constituye la teoría feminista. Un rasgo sobresaliente del movimiento feminista internacional ha sido la enorme y creciente proliferación de una nueva literatura sobre las mujeres, que hace visibles todos los aspectos de la vida y las experiencias femeninas que hasta entonces no habían sido tomados en cuenta.

Esta literatura, conocida como estudios sobre las mujeres, constituye la obra de una comunidad internacional e interdisciplinaria de escritores y escritoras que se encuentran dentro y fuera de las universidades, y que escriben sobre el tema.

---

<sup>62</sup> George Ritzer, "Teoría sociológica contemporánea". p.356

Los especialistas han venido desarrollando la crítica analítica que pone al descubierto la complejidad de los sistemas que someten a las mujeres. A medida que la literatura sobre las mujeres ha alcanzado una masa crítica, la teoría se sustenta aún más.

La teoría feminista contempla el mundo desde el punto de vista de las mujeres y la manera en que han contribuido para crear nuestro mundo actual. Sin embargo ésta se ha visto reducida, y entre las razones por las cuales se da este fenómeno se distinguen prejuicios.

Talcott Parson en su obra, *La Estructura de la Acción Social*, 1968, afirma que la constitución de la familia constituye un prerequisite indispensable para la estabilidad social. Agrega que para que la familia funcione con eficacia debe darse en ella una división sexual del trabajo en que los varones adultos y las mujeres desempeñan papeles muy diferentes.

Para que la familia se mantenga unida en el sistema social, los hombres han de tener una orientación de manifestar dotes de mando, ambición y capacidad de autocontrol. Las mujeres tienen el funcionamiento interno de la familia y el cuidado de los hijos y marido, por lo que deben ser gentiles, enriquecedoras, amables y afectivamente abiertas.

Si los hombres y mujeres se sitúan en un plano de igualdad en lo tocante a su función y orientación, la competencia entre ellos y ellas destruiría la vida familiar y debilitaría el papel vital de la familia para el mantenimiento de la estabilidad social.

Pero hay que destacar que la situación de las mujeres ha de comprenderse también a partir de la relación de poder directa entre hombres y mujeres. Las mujeres están oprimidas, es decir, son reprimidas, subordinadas, moldeadas, usadas y objeto de abuso por parte de los hombres<sup>63</sup>.

Las mujeres tienen menos recursos materiales, estatus social, poder y oportunidades para la autorrealización que los hombres de idéntica posición social. Esta desigualdad procede de la misma organización de la sociedad, no de ninguna diferencia biológica o de la personalidad entre los hombres y las mujeres.

---

<sup>63</sup> *Ibidem.*, p.365



La investigación de Jessie Bernad en su obra *The Future of Marriage*, 1982, presenta una descripción de la institución del matrimonio, y señala que el matrimonio es a la vez un sistema cultural de creencias e ideales, un arreglo institucional de roles y normas, y un complejo de experiencias interactivas para los hombres y las mujeres.

Culturalmente, el matrimonio está idealizado como el destino y la fuente de realización de las mujeres; una bendición que combina domesticidad y responsabilidad para los hombres, y para la sociedad en su conjunto una asociación esencialmente igualitaria entre esposo y esposa.

Institucionalmente, el matrimonio confiere autoridad y libertad de rol del marido, y en efecto, la obligación de salir del hogar; combina la idea de la autoridad masculina con la destreza sexual, mientras que la esposa ha de ser complaciente, dependiente, simple de espíritu y estar centrada en las actividades y las tareas domésticas.

Al romperse esta barrera no existe ninguna diferenciación entre lo masculino y lo femenino, así los dos sexos gozan en estos tiempos, de una manera más objetiva, al situarse en la misma escala de valores humanos, teniendo como única diferencia su físico y su estructura sexual, que a la vez existen como complemento mutuo para la procreación.<sup>64</sup>

En estos nuevos tiempos de modernidad y a los cuales hemos tenido que adaptarnos, el trabajar común, abiertamente y beneficiarse uno a otro es lo que se debe de buscar. Una igualdad y no el hecho de que uno sea superior al otro, en el caso de las parejas casadas, que son las más frecuentes en caer en esta situación. La vida en pareja no es una competencia para determinar quién está arriba y quién está abajo.

Ya hay una gran apertura para las mujeres en un mundo que siempre había sido dominado por hombres, con sus leyes y con sus ideales. Ahora, ya les permite asistir a la universidad, participar en conferencias, eventos de manera más activa. En el ramo industrial ya existen directoras, representantes, gerentes, jefes, la palabra de la mujer ya se escucha aunque en una proporción todavía pequeña con relación al hombre.

---

<sup>64</sup> Gabriela Gutiérrez, "Características de la comunicación femenina dentro de la familia", p.10

Las mujeres se encuentran en busca de nuevos espacios sociales, pero esto no quiere decir que se hayan liberado de la dominación masculina, sino que han empezado una labor social conjunta. Están rompiendo con las cadenas de una tradición en donde se sitúa el modelo de una mujer sumisa, dependiente e inferior, para dar cabida hacia la evolución social y personal.

Así ya hablamos de la mujer moderna, la que vive en el área metropolitana de la Ciudad de México, aquella que ha rescatado espacios ante la opresión del hombre, pero es necesario recordar que todavía hoy, aunque su condición está evolucionando, la mujer padece aún de muchas desventajas.

No se puede olvidar que el presente es consecuencia del pasado, y en el pasado gran parte de la historia ha sido hecha por hombres, sin embargo, ya hay pasos avanzados y lo que queda es no claudicar y seguir adelante para poder llegar a un nivel máximo de igualdad.<sup>65</sup>

Aún así, la mujer actual se presenta llena de inquietudes, desea ser escuchada y ser útil a los demás. La mujer de hoy se está preparando intelectualmente y participa de una manera más activa en la sociedad. En México, se puede observar infinidad de matrimonios en los que la mujer sin necesidad, sale a trabajar, y también se da el fenómeno de que la mayoría de los divorcios se dan por petición de la mujer.

Sin embargo, debido a que nuestra sociedad se encuentra sometida a un constante cambio, ya no resulta nada difícil predecir el rol ocupacional o familiar que desempeña una determinada persona, basándose exclusivamente en su género masculino o femenino.

El cambio en los roles masculino y femenino son cuestión inevitable. En la actualidad, el tema de género y la comunicación posee una gran importancia, debido a estos grandes cambios sociológicos y psicológicos. Prácticamente, a través de todos los medios de comunicación- libros, revistas, diarios, películas, televisión y radio- se explican continuamente los cambios existentes en lo referente a los roles asumidos por hombres y

---

<sup>65</sup> *Ibidem.*, p. 14

mujeres, así como la forma mediante la cual ambos sexos se comunican y transmiten estos nuevos roles.<sup>66</sup>

Los cambios en los roles masculinos y femeninos, así como la manera de promulgar estos nuevos roles a través de la comunicación, llegan a representar claramente "nuevos cambios de paradigma" muy importantes.

Hoy en día, cada uno de nosotros podemos elegir entre muchas posibilidades, para decidir cómo queremos vivir nuestras propias vidas, seamos hombres o mujeres, mucho más de lo que nos hubiéramos imaginado hace algunos años. De hecho, poseemos un abanico tan amplio de posibilidades que una gran parte del estrés contemporáneo surge a causa de no saber elegir una opción de entre la multitud de aquellas existentes.

Es posible señalar que, casi literalmente, muchos de nosotros no sabemos lo que significa una conducta comunicativa adecuada, tanto en lo que se refiere a los hombres, como en lo que respecta a las mujeres.

Sin embargo, se rechaza la noción que indica que los hombres y las mujeres deben comunicarse de forma diferente. Si se continúan marcando patrones comunicativos, distintos entre ambos, lo único que se conseguirá será fomentar las diferencias de estatutos existentes entre ellos.

Cuando las mujeres adoptan comportamientos comunicativos masculinos, lo que consiguen es limitar sus propias acciones y posibilidades comunicativas.<sup>67</sup>

Hay que reconocer también que existen diferentes tradiciones históricas y culturales que sitúan a los hombres y a las mujeres en una relación absoluta y exclusivamente complementaria, hecho que afecta a la atada relación existente entre ambos sexos.

En una encuesta realizada por GIO Research para la revista QUO, para conocer qué opinan hombres y mujeres acerca del sexo opuesto en México, se encontró que la mayoría de los mexicanos cree en general que la mujer es superior en capacidad de sufrimiento y

---

<sup>66</sup> Judie Pearson, "Comunicación y Género", p.28

<sup>67</sup> *Ibidem.*, p.53

una opinión generalizada es que el hombre oculta sus sentimientos y emociones, y ambos se consideran igual de inteligentes y altruistas.<sup>68</sup>

Durante años, psicólogos, sociólogos y biólogos han tratado de aclarar si efectivamente, existe una diferencia de pensamiento en función del sexo y si ésta viene impuesta por nuestros genes o simplemente por la educación que recibimos desde la más temprana edad.

En México, 63% del total de los encuestados opinó que hombres y mujeres son totalmente diferentes en sus acciones y conductas y más de la mitad consideró que estas divergencias derivan de nuestra educación.

De acuerdo con el doctor Félix Velasco, psicoanalista de pareja "no hay diferencias innatas entre hombres y mujeres en cuanto a su visión del mundo. El actuar y pensar de manera distinta ha sido producto de la influencia que durante muchos siglos ha ejercido la religión y la cultura."<sup>69</sup>

Así pues, concluimos que ahora que ya no vivimos en un mundo de decisiones masculinas, los nuevos tiempos exigen que existan cambios y a los cuales nos hemos adaptado de una manera u otra. Las mujeres se encuentran en busca de nuevos espacios y que ha ido logrando poco a poco para llegar a un nivel de igualdad ante los hombres, y así buscar un bien común que los una aún más.

### **3.2 Condición actual de hombre y mujer en la sociedad**

Dentro de las parejas hay un ámbito en el que se producen un gran número de conflictos, es el desacuerdo entre ambos miembros sobre quién ha de ejercer el control de la pareja. Tradicionalmente, eran los hombres quienes dominaban y exhibían el poder.

Sin embargo, el concepto de una relación interpersonal adecuada fue evolucionando, lenta y gradualmente, desde la década de los 60 hasta hoy en día, de forma que la

---

<sup>68</sup> "La bella y el bestia", Revista QUO, agosto 1998, p. 21

<sup>69</sup> *Ibidem.*, p.22

posición dominante de los maridos ha sufrido un cambio notable. Conforme él ha ido adquiriendo importancia, los roles sociales se han subordinado y han perdido su capacidad para definir una relación.<sup>70</sup>

Los maridos ejercen un mayor control sobre la relación cuando son más competentes y cuando rigen normas culturales patriarcales, es decir, cuando se espera que los hombres controlen la situación. No obstante, las normas matriarcales son menos importantes cuando el hombre no es un individuo competente. En los casos en los que rigen normas de igualdad y en que los niveles de competencia del marido son equivalentes a los de la mujer, ambos miembros de la pareja comparten el control sobre la relación. Parece ser que, por lo tanto, la competencia actúa como un mediador entre la toma de decisiones y el comportamiento conflictivo.<sup>71</sup>

Sin embargo, parece ser que en las relaciones heterosexuales, los hombres utilizan más estrategias directas y bilaterales que las mujeres, probablemente porque buscan conformidad y acuerdo. Las mujeres creen que son capaces de influir en sus respectivas parejas, aunque desde una perspectiva de subordinación, mientras que los hombres creen que ostentan una posición más poderosa.

Fitzpatrick (1998) indicó que el tipo de pareja y no el sexo de los miembros, es un buen predictor de las conductas comunicacionales dentro del matrimonio. Este mismo autor ha definido el concepto "tipo de pareja" como la adhesión a una de las tres ideologías maritales prototípicas: tradicional, independiente y separada.

Las parejas tradicionales buscan un elevado nivel de interdependencia, desean tomar parte en el conflicto y muestran una creencia convencional típica en el matrimonio.

Las parejas independientes rechazan la ideología tradicional del matrimonio, destacando la autonomía, como el hecho de compartir sus asuntos personales y de la misma forma, desean tomar parte en el conflicto.

---

<sup>70</sup> Judie Pearson, *op. cit.*, p.28

<sup>71</sup> *Idem.*

Las parejas separadas muestran una necesidad tanto de autonomía como de un espacio diferenciado. No obstante, no desean tener parte en el conflicto.

Uno de los ámbitos en los que antiguamente se diferenciaban los maridos de las esposas era el laboral. Hace solamente algunos años, la mayoría de las parejas casadas se basaba en matrimonios de una sola profesión, es decir, era el marido quien trabajaba. En la actualidad, existe un gran número de parejas que se basa en los matrimonios de doble profesión.

Desde el punto de vista económico, la mayoría de las parejas considera necesario que ambos miembros trabajen fuera de la casa, con objeto de alcanzar el nivel y la calidad de vida deseados.

Sin embargo, la mayoría de los matrimonios de doble sueldo son también matrimonios convencionales, por lo que se concibe que el trabajo que desempeña la esposa es secundario o menos importante que el del marido. Los auténticos matrimonios de doble profesión, en los que ambos cónyuges se dedican por igual al ámbito laboral, así como a los quehaceres domésticos y a sus familias son algo menos frecuentes.

Cabe destacar que a los maridos modernos les gusta que sus mujeres participen en la toma de decisiones financieras y socioeconómicas. Estos maridos ejecutan más labores domésticas así como el cuidado de niños.

En una familia normal, el niño va a encontrar una madre preparada para satisfacer las demandas señaladas. Hay familias en las que la relación madre-hijo es particularmente intensa. En México, por lo menos en las áreas rurales y en las urbanas de clase media y baja la familia tiene las características tradicionales, el padre es quien ordena, la esposa y los hijos obedecen; aunque actualmente la mujer mexicana en las zonas urbana esta empezando a liberarse de la dominación del sexo fuerte.

El mundo del mexicano tiene una doble moral sexual y características contrastadas en los papeles que recíprocamente juegan el hombre y la mujer. El varón es dueño de

prerrogativas, usa sin restricciones el dinero, se permite placeres que niega a la mujer, gasta aún más que su pareja.<sup>72</sup>

Hemos vivido en una cultura en lo que lo fundamental ha sido la relación con la madre. Lo que caracteriza a la familia mexicana es el exceso de madre y la ausencia de padre.

Concluimos que los roles y funciones de la pareja han evolucionado de tal manera que ahora las parejas son más igualitarias, desde el momento en que ambos trabajan y se comporten los quehaceres de casa, aunque la mujer seguirá llevando la parte mayor en este sentido, los hombres ya participan de una manera en la que hace algunos años hubiera sido inconcebible.

### **3.3 La Iglesia como personaje social**

Anteriormente ir a la Iglesia era una experiencia singular. Las misas se realizaban en Latín, el idioma que el catolicismo había adoptado siglos atrás, aunque sólo los sacerdotes lo entendían.

Los feligreses aprendían "de oídas" las oraciones. El padre les daba la espalda, pues la liturgia dictaba que el sacerdote debía estar de frente al altar. Los fieles acataban normas en el vestir: las mujeres tenían que cubrirse la cabeza con un velo para entrar a una iglesia.

Pero, ahora las cosas han cambiado, las misas se celebran en las lenguas de cada país y hasta en dialectos, por ejemplo en Chiapas se realizan ceremonias en tzeltal y en tzotzil.<sup>73</sup>

Los sacerdotes dan la misa de frente y los feligreses tienen una participación más activa: leen pasajes de la Biblia y asisten al padre en el ritual. Los velos ya no son una prenda femenina obligatoria. Estos cambios son ejemplos de la apertura que ha mostrado la Iglesia católica en los años recientes para ponerse a tono con los tiempos modernos.

---

<sup>72</sup> Santiago Ramirez, "El mexicano, psicología de sus motivaciones".

<sup>73</sup> Ulises Hernández, "Los capitanes de la Iglesia moderna", Revista Día Siete, p.51

Aunque en muchos aspectos continúa siendo sumamente conservadora, la Iglesia católica ha dejado atrás su cerrazón de siglos y ha modificado formas y costumbres para ganar adeptos.

Se ha vuelto una institución abierta y dinámica, como nunca antes en sus 2 mil años de historia. En los últimos 40 años, sus dirigentes han llevado a cabo un proceso de renovación: han creado foros de discusión interna: han emprendido nuevas estrategias: han simplificado las celebraciones religiosas y han buscado un acercamiento con las demás iglesias cristianas.

Es importante mencionar que los cambios, no han sido orquestados por un solo Papa: forman parte de un proceso histórico que abarca tres pontificados. Juan XXIII, Pablo VI – mejor conocido como Paulo VI- y Juan Pablo II, son los modernizadores de la Iglesia Católica.<sup>74</sup>

Cuando Angelo Roncalli, patriarca de Venecia, fue elegido Papa en Octubre de 1958, nadie aseguraba grandes acontecimientos en el Vaticano. Rocalli, quien adoptó el nombre de Juan XXIII, era de edad avanzada y un cardenal prácticamente en retiro. Muchos creyeron que Juan XXIII sería un Papa transitorio y que su pontificado, aunque breve, daría tiempo a las facciones políticas del Vaticano de acordar el rumbo que tomaría la Iglesia.



El Vaticano mantenía un rechazo a la "modernidad".

Su oposición hacia lo que tuviera un carácter "moderno" había surgido en el Renacimiento. Cuando la ciencia comenzó a desplazar a la teología como rectora del pensamiento y el estado empezó a sustituir a la iglesia como pilar de la sociedad.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> *Idem.*

<sup>75</sup> *Ibidem.*, p.52



La Iglesia católica se oponía a manifestaciones modernas en la cultura, las artes y la vida social. Rechazaba cualquier modificación a sus formas y costumbres. Pero esto último habría de cambiar con el nuevo Papa.

Juan XXIII convocó a un Concilio Universal con dos objetivos: la renovación de la Iglesia católica y la unidad de las iglesias cristinas. La meta era el *aggiornamento*, "la puesta al día de los asuntos de la Iglesia". Tuvo la visión de abrir la Iglesia después de siglos de aislamiento y resistencia al cambio: en 500 años sólo se habían celebrado dos concilios y el último había sido para declarar "infalible" al Papa.<sup>76</sup>

El Papa sometió a discusión la renovación de la vida católica. Invitó, por primera vez a una reunión, a miembros de otras iglesias, laicos y mujeres como observadores. El Concilio fue inaugurado en la Basílica de San Pedro en octubre de 1962. Con la asistencia de 2 mil 500 obispos y la deliberación se prolongó tres años. Se discutieron asuntos como el papel de los sacerdotes y los obispos: la liturgia; el rol de los laicos; los contactos con otros cristianos; las relaciones con los judíos y el papel de los medios de comunicación.

El Papa impulsó otros foros y reformó los estatutos de la Iglesia: convocó al primer sínodo, asamblea consultiva de obispos y ordenó revisar el Código de Derecho Canónico. Anuló una regla impuesta desde el siglo XVI que limitaba a 70 el número de miembros del sacro Colegio Cardenalicio.<sup>77</sup>

**Juan XXIII** dio fe de su apertura a otras iglesias al crear, en 1960, la secretaría para la promoción de la Unidad de los Cristianos y entablar contactos con líderes ortodoxos y protestantes. Buscó congraciarse con la comunidad judía al suprimir algunos pasajes de la liturgia que alimentaban la idea popular de que los judíos eran malditos por matar a Jesucristo. Por lo que dijo: "*vamos a quitar esos textos litúrgicos de semana Santa y sienta la postura de que un cristiano no puede ser antisemita*".<sup>78</sup>

Asimismo, fue el primer pontífice que manejó hábilmente a los medios de comunicación. "Juan XXIII es el primer Papa que desarrolla la mercadotecnia a nivel mundial para

---

<sup>76</sup> *Idem.*

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> *Idem.*

construirse una imagen. También mostró preocupación por problemas como la Paz y el desarrollo; fijó la postura de la Iglesia en su encíclica *Pacem in Terris* (1963), en la que abogó por la libertad y la dignidad humanas como bases del orden mundial y la paz. Se pronunció a favor de los derechos humanos y en contra de las armas nucleares. Pero, desafortunadamente, no vería concluida su obra, pues falleció el 3 de junio de 1963.

La persona que sustituyó a Juan XXIII, fue Giovanni Battista Montini, quien tenía grandes dotes intelectuales y amplia experiencia en las altas esferas de la santa Sede. Al ser elegido Papa el 21 de junio de 1963, adoptó el nombre de Pablo VI, aunque en México se le conoció como **Paulo VI**, y prometió continuar la obra de Juan XXIII. Presidió las sesiones del Concilio hasta su conclusión.<sup>79</sup>



Entre los cambios más importantes que introdujo el Concilio figuran las reformas litúrgicas. Se simplificaron las misas y se autorizó el uso de las lenguas propias de cada país en los textos y ceremonias religiosas. El latín fue reemplazado poco a poco por las lenguas nacionales.

El Concilio aprobó una mayor participación de los feligreses en las misas y simplificó la vestimenta de cardenales y obispos, y eliminó rasgos principescos, como transportar al Papa en hombros. Quedó atrás la tradición del canto gregoriano y se incorporaron cantos populares. Además, permitió que piezas de arte moderno fueran consideradas "arte sacro".

También estableció el principio de "colegialidad", el cual reconoce la autoridad de los obispos y les confiere una responsabilidad compartida como dirigentes de la Iglesia, aunque supeditada por el Papa.

---

<sup>79</sup> *Ibidem.*, p.53

La iglesia instruyó a obispos y sacerdotes para que dejaran su aislamiento y tuvieran contacto con la gente y permitió cierta flexibilidad en la ordenación de los diáconos.

El Vaticano II avaló cambios a la estructura y actividades de la curia romana y aprobó el ingreso a la misma de obispos y cardenales no italianos. Se pronunció sobre el ecumenismo, corriente que promueve el espíritu de unidad entre las iglesias cristianas a raíz de las rupturas del pasado. Admitió que la Cristiandad está compuesta por diversas iglesias y reconoció el derecho de las iglesias orientales de autogobernarse.<sup>80</sup>

Debido a todo ello, hubo muchas interpretaciones sobre cómo llevar a cabo la apertura de la Iglesia, y éstas, a su vez, dieron lugar a otro tipo de posturas en la década d los 70.

Surgieron grupos integristas que rechazaron las reformas que introdujo el Concilio, argumentando que éstas llevarían a la Iglesia a su destrucción. El arzobispo francés Marcel Lefebvre desconoció la autoridad del Papa y tachó de "herejía" las resoluciones del Vaticano II.<sup>81</sup>

Los últimos años de pontificado de Pablo VI fueron difíciles: muchos curas comenzaron a sublevarse, ya no había un orden litúrgico y cada quien hacía lo que quería. La identidad de la Iglesia se vio amenazada. El Papa decidió intervenir e intentó poner freno a la crisis. Pablo VI condenó la teología de la Liberación y reafirmó el carácter obligatorio del celibato y la castidad para los ministros de la Iglesia en la encíclica *Sacerdotalis caelibatus*. Así mostró el lado más conservador de la iglesia: en su encíclica *Humanae Vitae* prohibió a los católicos el uso de métodos anticonceptivos artificiales.<sup>82</sup>

No obstante, atrajo la atención de los medios, pues inauguró la era de los viajes apostólicos. Inspirado por el trabajo misionero del apóstol San Pablo, fue el primer pontífice en visitar los cinco continentes. Esto le valió el mote de "Papa peregrino". Falleció en agosto de 1978, a la edad de 81 años.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> *Ibidem.*, p.54

<sup>81</sup> *Ibidem.*, p.55

<sup>82</sup> *Idem.*

<sup>83</sup> *Idem.*

Albino Luciani, patriarca de Venecia, fue elegido sucesor de Pablo VI. Luciani, adoptó el nombre de **Juan Pablo I**, se perfilaba como un Papa abierto y conciliador, pero su pontificado fue muy breve, en septiembre de 1978, murió a 33 días de haber ocupado el cargo.<sup>84</sup>

Los cardenales se reunieron por segunda vez en menos de dos meses y sorprendieron al mundo el 16 de octubre de 1978 al elegir a Karol Wojtyła, arzobispo de Cracovia, como el nuevo pontífice.



Wojtyła, quien adoptó el nombre de **Juan Pablo II**, fue el primer Papa no italiano en más de 450 años y el primero de origen esclavo. Con 58 años, se convirtió en uno de los papas más jóvenes de la historia.<sup>85</sup>

Su nombramiento fue bien calculado. Wojtyła era de convicciones firmes: había sido uno de los actores principales del Vaticano II. Atributos necesarios para garantizar apertura y orden.

Tenía la doble ventaja de que con él iba a haber mano firme en el timón y no iba a ser un reaccionario que iba a destruir la obra del concilio. El Papa vino a restablecer el orden. Sus primeros actos fueron considerados como "golpeadores".

Juan Pablo II crea un centro de referencia que es la doctrina social católica y disciplina cada una de las corrientes. Le pega a la Teoría de la Liberación, a los movimientos de homosexuales y curas casados; a los sacerdotes y laicos con inclinación política; y también a los movimientos de ultraderecha.

---

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> *Idem.*

Wojtyła, quien padeció el totalitarismo en su juventud cuando los nazis invadieron Polonia, criticó el socialismo por ser un sistema político que restringe las libertades civiles, como la de culto, y viola los derechos humanos.

Sus críticas contribuyeron al debilitamiento del bloque socialista, influyó en la restauración de la democracia y de la libertad religiosa en Europa Occidental.

Pero ello no significó que defendiera otros sistemas políticos o que se comprometiera con alguna ideología. Marcó su distancia con el liberalismo y criticó el fenómeno de la globalización. Ha censurado los excesos del libre mercado, así como los efectos negativos que acarrea, como el individualismo, el materialismo y el hedonismo.

El atentado que sufrió en 1981, sus operaciones, sus lesiones e incluso su enfermedad el mal de Parkinson, no le han impedido hacer sus actividades y romper todos los récords del Vaticano. En sus 24 años de pontificado ha realizado 96 viajes pastorales al extranjero. Se ha entrevistado con los principales jefes de Estado y de gobierno.<sup>86</sup>

Juan Pablo II ha sido uno de los papas más prolíficos, su obra incluye 13 encíclicas, 13 exhortaciones, 11 constituciones y 41 cartas apostólicas, además de dos libros: *Cruzando el umbral de la esperanza*, y *Don y misterios*. En 1983 promulgó un código de derecho canónico y en 1992 aprobó un nuevo catecismo. Es también el que ha nombrado más santos (453) y beatos (mil 282) en toda la historia de la Iglesia Católica.

Uno de sus mayores logros es la internacionalización de la curia romana y del sacro Colegio Cardenalicio. Incorporó a varios prelados europeos, latinoamericanos y africanos a ambos órganos, lo que alteró el equilibrio de fuerzas en el Vaticano. El Papa ha nombrado 201 cardenales, más que ninguno de sus antecesores.

Con motivo de la llegada del siglo XXI, Juan Pablo II realizó algunos de los actos más significativos de su pontificado. Declaró el 2000 como año del Gran Jubileo y se abocó a

---

<sup>86</sup> *Ibidem.*, p.56

una intensa labor ecuménica. Su objetivo: que la Iglesia iniciara el tercer milenio unida y purificada.<sup>87</sup>

Pese a sus logros, el Papa ha reforzado la postura conservadora de la Iglesia al mantenerse inflexible sobre la norma del celibato y rechazar la ordenación de sacerdotes mujeres. Continúa censurando la homosexualidad, el aborto, los métodos anticonceptivos para la planificación familiar y el control de la natalidad.<sup>88</sup>

Ha llamado la atención a un grupo de cardenales y obispos estadounidenses ante el escándalo desatado por el encubrimiento de abusos sexuales cometidos por sacerdotes contra menores en Estados Unidos.<sup>89</sup>

Reconoció que la forma en la que los líderes eclesiásticos manejaron la situación causó disgusto y afirmó que "no hay lugar en el clero" para los que abusan de los menores. Aseguró que no sólo es un "horrible pecado", sino "un delito" y conminó a la jerarquía católica estadounidense a diseñar una política de "tolerancia cero" hacia quienes incurran en él.

Existen algunos asuntos que no ha podido resolver: la cuestión del celibato y las fricciones con la Iglesia ortodoxa rusa. Pero, por su deteriorada salud, todo indica que estos asuntos serán atendidos por su sucesor.

Actualmente, la Iglesia está ordenada al Reino de Dios, del cual es signo e instrumento, lo que lleva a la conclusión que la Iglesia no puede entenderse en sí y por sí misma. Por el contrario, ella está al servicio de una realidad que la trasciende: el Reino.

En este sentido, la Iglesia es signo e instrumento del Reino y ello no por decreto, sino en tanto-cuanto lo haga presente en la historia a la manera de Jesús, dando la vida preferencialmente a aquéllas cuya existencia se encuentra más amenazada: Los pobres y

---

<sup>87</sup> *Idem.*

<sup>88</sup> *Ibidem.*, p.57

<sup>89</sup> *Idem.*

los marginados. De ahí que puede afirmarse que la Iglesia se sienta la continuadora de la misión de Jesús.<sup>90</sup>

Actualmente la gente que se denomina católica realmente desconoce de muchos significados en relación a ella, por ejemplo: ¿por qué la bendición del niño Dios, por qué el miércoles de ceniza, etc. etc.? E incluso que significa la frase "Creemos en la Iglesia que es UNA, SANTA, CATÓLICA Y APOSTÓLICA", en la Revista de Teología Misionera de la Universidad Continental "Voces" explica que está nota se refiere a aquellas cualidades que le son propias a la Iglesia.

Es decir, "**Iglesia Una**", se refiere: La iglesia es ministerio de Unidad, ministerio de comunión, sacramento de comunión, Su fundamento es el Espíritu Santo por voluntad de Jesús. Además la Unidad se realiza en la Eucaristía.

Tiene como modelo la unidad trinitaria, pero su base y el vínculo de la unidad es la Jerarquía, la doctrina y la caridad. Los signos de la unidad son los sacramentos, la comunión con la jerarquía, muy particularmente con el Papa y la misma fe.

"**La Iglesia Santa**", la Iglesia es una comunidad santa por la presencia del Espíritu, entendiéndose por santidad, "el desarrollo de la vida de la fe, la esperanza y la caridad recibido desde el bautismo, y que busca la contemplación".

La manifestación de tal santidad tiene lugar cuando la Iglesia se dedica a uno de sus oficios principales: predicar el Evangelio, lo cual lleva a cabo por medio del ministerio profético, que tiene varias modalidades: Kerigma (anuncio del ministerio) y catequesis; y el testimonio de vida.

La Iglesia Santa encuentra el sentido último de su convocación en la vida de oración, alabanza y acción de gracias. La clave de la santidad radica en la eliminación de la ignorancia religiosa.

---

<sup>90</sup> "Santo Domingo, retos y perspectivas", Revista de Teología Misionera, p.28

**"Iglesia Católica y Apostólica"**; catolicidad, esta muy vinculada a la Unidad. Tiende a definirse por sus elementos abstractos (la misma teología, la misma jerarquía, los mismos sacramentos) y muy poco por sus elementos concretos (inculturación, solidaridad de vida, etc.). Apostolicidad, es una característica de toda la comunidad. La atribución de apostolicidad a la comunidad cristiana sólo es tal en aquellos "iniciados" que conocen el mensaje de salvación y están en comunión con quien representa jurídicamente tal apostolicidad, es decir, con el Papa.

Todos somos partícipes de las riquezas de la gracia y de la acción del espíritu Santo. El nos lleva a construir la unidad de la Iglesia desde distintos carismas que nos confía para provecho común. Los obispos en comunión con el Papa, los presbíteros y diáconos, los religiosos y religiosas, todos los hombres y mujeres construyen el Pueblo de Dios, todos por el bautismo son llamados a ejercer el ministerio profético, regio y de enseñanza, según su vocación.

La vida religiosa es vista como un Don del Espíritu Santo a su Iglesia. Su misión, según afirma Juan Pablo II "es la de ser evangelizadora para llevar la luz de la fe a los necesitados, para que los pobres sientan la cercanía de la solidaridad, para que los marginados y abandonados experimenten el clamor de Cristo, para que los sin voz se sientan escuchados".<sup>91</sup>

Por su parte la Vida Religiosa tiene algunas tareas a realizar dentro de la comunidad cristiana, y son:

- Fomentar la vocación a la santidad en los religiosos,
- Dialogar en la comisiones mixtas para solucionar las tensiones que se presenten,
- Introducir en su formación el estudio sobre la realidad diocesana y la vida diocesana y a los diocesanos les pide que estudien Vida religiosa en sus seminarios,
- Apoyar la inserción en la opción por lo pobres,
- Trabajar en comunión como los Obispos y Presbíteros.
- Renovar los religiosos de América Latina su adhesión al Papa.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> *Ibidem.*, p.34

<sup>92</sup> *Idem.*



La Iglesia sea visto en la necesidad de formar una estructura dentro de sí misma con la finalidad de organizarse y cumplir su misión:<sup>93</sup>

**La Iglesia particular**, hace presente en cada lugar a la Iglesia Universal, extendida por toda la tierra y que está presidida por los obispos en comunión entre ellos y presididos en la caridad por el Obispo de Roma.

La Iglesia Particular será el centro y eje de la actividad eclesial, es decir, debe ser entendida desde el primado de la unidad "que todos sean uno...para que el mundo crea que Tú me has enviado".

Debe de ser una Iglesia viva y dinámica, que crece en la fe, se santifica, ama, sufre, se compromete y espera en el Señor.

Por su parte la **Iglesia Local**, tiene que florecer las Parroquias y comunidades cristianas como células pujantes de la vida eclesial. Su misión, por conocer mejor al Pueblo de Dios congregado en su región es generar allí, bajo el Espíritu Santo, la Nueva Evangelización.

**La parroquia** es definida como una red de comunidades y movimientos donde el párroco, que representa al obispo diocesano es el vínculo jerárquico de toda la Iglesia particular. Su misión, es evangelizar, celebrar la liturgia, impulsar la promoción humana, adelantar la inculturación de la fe en las familias, en los grupos y movimientos apostólicos y a través de ellos a toda la sociedad.

Según esto, se supone que primero, toda la comunidad parroquial estará organizada en algún movimiento de la parroquia y segundo, que así organizados todos ellos se volcarán a la sociedad. En ambos casos, los datos y estudios recientes muestran que las cosas no están así. La mayoría está no organizada y no tiene deseos de hacerlo y muestra una apatía en torno a la vida social, por lo que debemos suponer que no es la buena voluntad la que romperá con esa tendencia.

---

<sup>93</sup> *Ibidem.*, p.37

Dentro de la Vida Religiosa todo es de suma importancia, el templo, el Papa, la comunidad, asimismo los religiosos, por ello y por vocación pueden servir a la Iglesia con una radicalidad típica gracias a:<sup>94</sup>

- su disponibilidad, fruto del desaliento que proclaman los tres votos: sin lazos ni obligaciones familiares como las de la mayor parte de los laicos casados, los consagrados poseen una considerable libertad y movilidad de la que aquellos pocas veces pueden disponer,
- su libertad profética: el anuncio y la denuncia se hacen, cada vez más, parte de la misión evangelizadora. Sólo los que no tienen nada que perder pueden aventurarse a llegar a sus formas más comprometidas,
- su vinculación a una comunidad misionera que les asegura la necesaria solidaridad espiritual y apostólica, la formación especializada, la distribución adecuada de sus efectivos, el apoyo material y económico, la planificación y estrategias pastorales, la asistencia fraternal en la enfermedad y la vejez,
- la continuidad del trabajo comenzado que necesariamente tendrá que ser proseguido por otros.

El Concilio Vaticano II, manifiesta que los religiosos han tenido hasta ahora y siguen teniendo, la mayor parte en la evangelización del mundo. El Concilio reconoce gustoso sus méritos y da gracias a Dios por tantos servicios prestados a la gloria de Dios y al servicio de las almas, y les exhorta a que sigan sin desfallecer en la obra comenzada, sabiendo, como saben, que la virtud de la caridad, que deben cultivar perfectamente por exigencias de su vocación, los impulsa y obliga al espíritu y al trabajo verdaderamente católicos.

Los evangélicos gracias a su consagración, son por excelencia, voluntarios y libres para abandonar todo y lanzarse a anunciar el Evangelio hasta los confines de la tierra. Son emprendedores y su apostolado está frecuentemente marcado por una originalidad y una marginación que suscitan admiración. Son generosos: se les encuentra no raras veces en la vanguardia de la misión y afrontando los más grandes riesgos para su santidad y su propia vida.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> *Ibidem.*, p.127

<sup>95</sup> *Ibidem.*, p.126

Aunado a lo anterior la Iglesia tiene tres tareas de suma importancia:<sup>96</sup>

- Defender y promover la más mínima vida.
- Defender y promover los derechos de los pobres.
- Reinventar la Iglesia de la base como Pueblo de Dios, en medio de los pobres de América Latina.

A pesar de que la Iglesia Católica sabe de antemano muy bien cuales son sus tareas, los resultados demuestran que no ha sido capaz de cumplir con ellas en un 80 por ciento; pues actualmente somos testigos de cómo día con día más gente que se considera católica se está pasando a otras iglesias como: Evangélica, Cristiana, Mormona, etc.

Quizá esto se deba a dos factores importantes, el primero la función del sacerdote, pues actualmente cuando se va a misa, muchas de las ocasiones empiezan a regañar, a pedir de una manera "inconveniente" la limosna, e incluso el sermón ya no habla en la mayoría de las misas sobre la palabra de Dios, en relación a la Biblia, sino de cosas que no van al caso.

En segundo lugar aquellas personas que dicen ser Católicos, ya que la mayoría sólo lo son de palabra, pues creen que ir a misa cuando los invitan a un Bautizo, a una Confirmación, a una Presentación, a unos XV años, a una Boda, a un sepelio, o algún otro festejo, ya cumplen con los lineamientos de la religión. Pero eso si sin tomar en cuenta que en su vida nunca han leído la Biblia, ni tampoco se lo han inculcado a sus hijos, asimismo es gente que continuamente hace sacrificios por falta de voluntad, como jurar para dejar de fumar, de tomar, o cuando algún familiar esta enfermo promete hacer mandas, sacrificios a cambio de la salud de ese ser querido; por ejemplo: caminar descalzos o de rodillas el 11 ó 12 de diciembre cuando se festeja a la Virgen de Guadalupe, o el día de San Judas Tadeo, etc.

Cuando de antemano sabemos a través de la Biblia y de la propia Iglesia católica que Dios no nos pide sacrificios, sino el arrepentimiento de todo corazón de nuestras acciones, pues cabe señalar que él murió para salvarnos de todo pecado.

---

<sup>96</sup> *Ibidem.*, p.114

## Capítulo 4. Análisis visual de la película "El Crimen del Padre Amaro"

### 4.1 Argumento de la película El Crimen del Padre Amaro

"*El Crimen del Padre Amaro*" se basa en una novela escrita por el portugués José María Eca de Queiróz nada menos que en 1875 (hace más de un siglo), pero no por ello ha perdido vigencia y actualidad. La adaptación la hizo el escritor mexicano Vicente Leñero. Es un trabajo la trasposición de épocas porque, hay abundantes detalles en el film que no eran ni imaginables en aquella lejana época, como guerrilleros, drogas, etc.

Sin embargo, hay argumentos, escenas, y secuencias que no son fieles a la versión original como, por ejemplo, lo que sucede con Amelia en sentido de que una chica saliera embarazada en 1875, cuando ni menciones había de métodos del ritmo, de preservativos y pastillas anticonceptivas.

La obra cumbre del escritor portugués es la novela titulada *Los Maias*. Sin embargo, el nombre de éste es más conocido tras la puesta en escena del filme mexicano "*El Crimen del Padre Amaro*" del director Luis Carlos Carrera, quien señala: "El férreo celibato que la Iglesia le impone a sus ministros es un precepto difícil de seguir por la naturaleza humana. El hecho de ordenarse de sacerdote no le quita a un hombre sus impulsos primarios".

"Los sacerdotes son hombres falibles y con necesidades físicas como cualquier otro. Las historias relacionadas con el celibato han sido una poderosa fuente de inspiración para la literatura y el cine porque el enfrentamiento de los impulsos y las reglas morales tiene el poder de crear un conflicto dramático de una gran fuerza".

Adaptada a las nuevas realidades por las que atraviesan México y el mundo en general, en las que los conflictos ideológicos, políticos, sociales y financieros no le dejan mucho espacio a las reflexiones morales, éticas y religiosas, "*El Crimen del Padre Amaro*" describe la historia de un sacerdote idealista que en el camino hacia la humildad, la perfección y el

espíritu de sacrificio va sucumbiendo frente a las tentaciones carnales hasta desembocar en el cinismo, la maldad y el egoísmo, asimismo las relaciones que se establecen con una mujer del pueblo de Los Reyes, donde es párroco un murciano (homenaje a Francisco Rabal, para el que estaba escrito el personaje que finalmente interpreta Sancho Gracia) que no respeta el voto de castidad, ni tampoco el nuevo sacerdote, el padre Amaro, recién salido del seminario.

Amaro era un niño de una familia de clase media baja. Nació en los Altos de Jalisco. Hubo un esfuerzo por reeducarlo. Entró joven al seminario. En un principio decidieron por él, pero con el tiempo tomó como suya la vocación de ser sacerdote. En el seminario no estuvo aislado, vivió cercano a la vida cotidiana. De ahí su forma de ser casual y juvenil, y no solemne y alejada, lo que le permite hacer contacto con la gente del pueblo con cierta facilidad.

Por otra parte, el personaje principal de la novela es un hombre de carácter soberbio, instruido y afable, lo que le confiere respeto y cariño de sus semejantes en el pueblo de Leira; mientras el padre Amaro del poblado mexicano es un muchacho inseguro, tímido, de instrucción ordinaria suficiente para officiar la misa, y poco sociable, todo lo cual no le permite alcanzar estatus social. Pero en el fondo, existe una explicación histórica en este cambio, puesto que el padre Amaro del filme representa la pérdida de la hegemonía política y religiosa de la Iglesia Católica en el siglo XX.

El joven Amaro, recién ordenado sacerdote, llega al pueblo de Los Reyes, con la promesa de una carrera política larga. Es el más aventajado del seminario y el consentido del Obispo, quien desea verlo prepararse en esta región alejada de cualquier metrópoli para después mandarlo a estudiar a Roma, ya que es el más estudioso e inteligente.

Sus únicos compañeros de la diócesis son un sacerdote seguidor de la Teología de la Liberación y el rector estrechamente vinculado a la mafia narcotraficante con la finalidad de financiar al clero. De carácter conservador este último, sin embargo frecuenta la casa de una señora apodada Sanjuanera con quien mantiene relaciones sexuales. Una mujer libre de prejuicios quien fuera abandonada por su marido para ser auxiliada por el sacerdote.

**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**

Nada de esto sucede en la novela de 1875, excepto las aventuras del canónigo con la Sanjuanera. En realidad, el filme mexicano ha deformado los personajes secundarios y sin quererlo ha aportado una secuencia histórica de la misma novela. En principio, porque no existe en el relato de Eca de Queiroz la polaridad de un canónigo conservador y otro revolucionario. En la novela más bien se encuentra una identidad de criterios en el clero contrario a las ideas de la revolución francesa.

Amaro se ve involucrado en las complicadas vidas de los habitantes de la comunidad de Los Reyes: como la lucha del padre Natalio por proteger de los narcotraficantes a su pequeña y abandonada comunidad, llegando a matar; liderado por el "chato" Guzmán, el narcotráfico tiene a Los Reyes y a su iglesia atados de manos para tomar represalias; la presión social en la que viven el español Don Paco, quien no confía en la iglesia, ni en sus representantes, y su hijo Rubén, periodista ajeno a la comunidad puritana, quién además es víctima del poder de la iglesia en los medios de comunicación.

La locura de Dionisia, una mujer peligrosamente fanática, quien conoce los secretos más sórdidos del pueblo, junto con las caravanas con sombrero ajeno del presidente municipal, un funcionario inútil y su puritana esposa.

En medio de este mar de personajes y de situaciones, Amaro conoce a Amelia, hija de la Sanjuanera y novia de Rubén, cándida y altamente devota al grado de dejar a su novio para enamorarse del joven sacerdote, quién también se siente atraído por la inocencia y sensualidad de la muchacha. Poniendo como pretexto enseñar el catecismo a la hija del sacristán, una débil mental, y preparar a Amelia para convertirse en monja, la pareja se reúne furtivamente para entregarse a su pasión, ajenos a las tensiones que los rodean.

Ambos mantienen su relación en secreto sin mayores problemas, hasta que Amelia resulta embarazada. Ella no está dispuesta a perder a su hijo y Amaro se resiste a sacrificar su labor en su diócesis para casarse con ella.

Lo anterior es el asunto central de la novela y el filme: el crimen del padre Amaro. La novela de Eca de Queiroz relata la historia de Amaro, profundamente obsesionado por la carne de Amelia. Frente a la noticia del embarazo de ella, Amaro decide apartarla del pueblo valiéndose de su estatus social. Por último, el niño nace vivo y sano y es entregado

a una mujer para su cuidado; sin embargo, después de un corto tiempo, mueren primero el bebé y luego la madre y empieza para Amaro como él mismo dice una "página en blanco" en su vida, sin más remordimientos de conciencia.

En cambio, en el filme, Amaro no sólo decide guardar el secreto del embarazo, sino que además obliga a Amelia abortar para salvar su reputación y como resultado de todo esto mueren el feto junto a su madre. En el final del filme, Amaro oficia tristemente el velorio de su amada.

El padre Amaro del filme provoca un aborto, sin embargo, en el epílogo muestra cierto arrepentimiento aunque su pecado es mayor. En cambio, en la novela, Amaro no ha provocado una interrupción del embarazo, pero quiso la muerte del feto: el niño ha nacido contra su voluntad al punto que él mismo pregunta a la matrona con desesperación si la criatura ha nacido muerta. Lo que es peor, después del crimen, Amaro pertenece al estatus de la clase poderosa y no se intimida frente a sus semejantes.

Amaro es un cínico llevado por las circunstancias y también por su propia elección. Hay una pregunta fundamental que le hace Natalio al Padre Amaro cuando le recibe el decreto de excomunión. Le dice: "yo ya elegí este camino, ¿Y tú?". La historia deja claro que Amaro elige el poder, sacrificando lo que más quería.

Dentro de la producción cinematográfica nacional, pocas películas ha generado tal impacto, expectativa y polémica como lo ha hecho la cinta "*El Crimen del Padre Amaro*", co-producción de diversos organismos nacionales y extranjeros, entre los que se encuentran Alameda Films, en la persona de Alfredo Ripstein, Blu Films, Wanda Visión España, Imcine, el Fondo de Fomento a la Producción de Cine de Calidad (Foprocine), el gobierno del estado de Veracruz y Artcam, Francia.

La cinta es protagonizada por Gael García Bernal (Amaro), quien desde el éxito de la cinta *Y Tu Mamá También*, en el año 2001, y de *Amores Perros*, de 2000, su primera gran película, se ha convertido en el joven actor más admirado.

Comparte créditos con la joven Ana Claudia Talancón (Amelia), actriz con mayor experiencia en el campo de las telenovelas y nominada al premio Ariel en 1998 como actriz revelación, en la película "El cometa".

Los acompaña un reparto destacado. Donde figuran el español Sancho Gracia (Padre Benito), las actrices Luisa Huertas (Dionisia) y Angélica Aragón (Sanjuanera), junto a Damián Alcázar (Natalio), Ernesto Gómez Cruz (Obispo), Lorenzo de Rodas (Don Paco) y Pedro Armendáriz (Presidente municipal).

Alfredo Ripstein, reconocido productor mexicano, fue quien desde 1970 quiso llevar a la pantalla la novela de Queiroz, pero es hasta 30 años después que su perseverancia da frutos. Ripstein es fundador de Alameda Films, una de las casas productoras de película más prestigiosa de México, y responsables mayores de la producción de "El Crimen del Padre Amaro".

Entre más de 120 películas en su haber como productor destacan aquellas basadas en las novelas del escritor egipcio Naguib Mahfouz: *Principio y Fin*, protagonizada por Ernesto Laguardia y *El Callejón de los Milagros*, con Salma Hayek, película con 49 premios recabados a nivel internacional, incluyendo una mención especial por la Calidad Excepcional en la Narrativa en el Festival de Berlín.

La película se filmó en aproximadamente seis semanas y media, de principios de noviembre a finales de diciembre del 2001 en locaciones de la Ciudad de México (colonia Guerrero, entre otros); y en los estados de México (Tepetlaxtloc) y Veracruz (Jalapa, Xico y Coatepec). La musicalización de la cinta, la cual puede apreciarse en el álbum lanzado por la compañía BMG, cuenta con música original de Rosino Serrano y canciones de Pablo Montero, José Guadalupe Esparza y Julio Preciado.

"El Crimen del Padre Amaro" obtuvo nueve Arieles, y con ellos demostró que sí es profeta en su tierra, ya que ésta no consiguió en la pasada entrega del Oscar, el premio como Mejor Película Extranjera.



La controvertida cinta protagonizada por Gael García y Ana Claudia Talancón venció en las terna de Mejor Película, Director (Luis Carlos Carrera) Coactuación Masculina (Damián Alcázar), Coactuación Femenina (Angélica Aragón), Sonido (Santiago Núñez), Diseño de sonido (Mario Martínez), Edición (Oscar Figueroa), Vestuario (María Estela Figueroa) y Guión Adaptado, este último dedicado por Vicente Leñero a "la jerarquía eclesíastica de México y a los católicos de clóset".

Por su parte, la coproducción México-española consiguió los Arieles en las categorías de Mejor Actor (Daniel Giménez Cacho), Mejor Actriz (Carmen Beato), Fotografía, Guión Original, Diseño de Arte, Maquillaje y Efectos Especiales.

### **FICHA TÉCNICA DE "EL CRIMEN DEL PADRE AMARO"**

#### **Ficha Técnica**

Director: Carlos Carrera  
 Asistente de dirección: Miguel Lima  
 Productores: Alfredo Ripstein, Daniel B. Ripstein  
 Producción asociada: Claudia Becker  
 Producción ejecutiva: Laura Imperiale  
 Coproductor: José María Morales  
 Guión: Vicente Leñero  
 Productora ejecutiva: Laura Imperiale  
 Director de fotografía: Guillermo Granillo  
 Directora artística: Carmen Giménez Cacho  
 Diseño de vestuario: Mariestela Fernández  
 Fotografía: Federico García  
 Edición: Oscar Figueroa  
 Música: Rosino Serrano  
 Selección de Reparto: Sandra León  
 Maquillaje: Aurora Chavira

#### **Ficha artística**

- \* Gael García Bernal : Padre Amaro
- \* Ana Claudia Talancón : Amelia
- \* Sancho Gracia : Padre Benito
- \* Angélica Aragón : Sanjuanera
- \* Luisa Huertas: Dionisia
- \* Damián Alcázar: Padre Natalio
- \* Ernesto Gómez Cruz: Obispo
- \* Jorge Zárate : Padre Mauro
- \* Pedro Armendáriz Jr. : Presidente Municipal.
- \* Lorenzo de Rodas: Don Paco de la Rosa
- \* Gastón Melo: Martín, sacristán parroquia
- \* Verónica Langer : Amparito, esposa Presidente Municipal
- \* Andrés Montiel: Rubén de la Rosa
- \* Blanca Loaria: Getsemaní

## 4.2. Elementos del análisis (Mimesis y Diégesis)

El trabajo real de un manual de apreciación cinematográfica es en uno de sus objetivos poner en serio un precio al cine.; encontrar el principio de la relación del cine, lo real de la película y las películas, el problema de ser una industria capitalista.<sup>97</sup>

Apreciar mejor el mensaje del cine en relación con nuestra propia existencia es decir, con respecto a nosotros mismos como personas convocadas a vivir la sabiduría. Trabajamos el mejor entendimiento de lo que el cine desea comunicarnos a todos y cada uno de nosotros al hacernos desear saber más sobre el cine en tanto cosa del pensamiento.

Estamos ante la comprensión de un medio de comunicación moderno, el que nos permite imaginar visualmente el futuro donde nos proyecta la civilización eléctrica. Se trata de poner un precio diferente, más visual, al principio de la realidad, al modo de vivir la vida; nos hace pensar tal cual es la aventura humana, el juego del tiempo.<sup>98</sup>

Lo que se puede y se debe apreciar en el cine es una interrelación muy amplia y compleja de afectos y efectos materiales e ideales. La interrelación total, por tanto, es de carácter existencial; pone un mundo en la unidad de la conciencia y con ello un modo de estar en el mundo real; constituye una experiencia de vida racional, un modelo de pensamiento, de praxis comunicativa., aquí la llamamos experiencia cinematográfica , o sea, el mensaje o sentido final de las películas para la conciencia humana.<sup>99</sup>

Para el estudio de las fuentes que componen el cine y que nos van a permitir hacer el estudio sociocultural de la película "El Crimen del Padre Amaro", se tomarán en cuenta los elementos o sistemas elementales para organizar y desorganizar el medio-mensaje del cine, esto de acuerdo con el manual de apreciación cinematográfica del profesor Salvador Mendiola, profesor de la materia de Apreciación Cinematográfica de la ENEP Aragón.

Uno de ellos es la mimesis, que es el aspecto/ precepto significativo del signo cinematográfico. La materia del cine, la cosa cinematográfica en y para sí. Su producción, circulación y consumo

<sup>97</sup> Salvador Mendiola, "Manual de Apreciación Cinematográfica", p.8

<sup>98</sup> *Ibidem.*, p. 17

<sup>99</sup> *Ibidem.*, p. 21

como objeto social. La mimesis significada representa el modo de significar, el modelo de representación material (Plano, secuencia, enlaces y transiciones).<sup>100</sup>

La diégesis es la idea del cine, (tema, historia), el pensamiento, la narración. Su emisión, transmisión y recepción de mensaje (s). La diégesis, es cierto, no existe sin la mimesis, de hecho, es su efecto, su resultado, pero a su vez la mimesis sólo tiene "sentido" por medio de la diégesis y lo que pensamos en concreto siempre tiene características (s) diegéticas (s).

101

La diégesis significante representa el relato, la narración en sí, lo que se cuenta en la película, lo que los planos denotan en tanto montaje narrativo (escenarios, actores, cosas y acciones). Y la significada, lo pragmático, el contexto: director, escritor, camarógrafo, productor, actores, equipo, distribución, recepción, la filmación, los géneros, las críticas, etc.

En este caso, se entiende como hermeneusis el trabajo de apreciar el cine; lo resultante de ponerse en serio a pensar la (s) película (s). Es la interpretación y el comentario, la crítica y la reseña, el estudio analítico, la síntesis.

La hermenéutica constituye el trabajo absolutamente necesario para efectuar la comprensión del mensaje y los mensajes del cine. Desde el trabajo hermenéutico emerge el sentido, la relación entre mimesis y diégesis; pensar por cuenta propia la significancia de la película.<sup>102</sup>

El plano constituye la unidad básica (material y mental) de comunicación de experiencia cinematográfica. El marco, fondo y figura para expresar acción cinemática, el objeto de la experiencia. El plano es diferente porque no tiene valor temporal estable o fijo, tiene duraciones muy variadas.

---

<sup>100</sup> *Ibidem.*, p. 24

<sup>101</sup> *Idem.*

<sup>102</sup> *Ibidem.*, p. 27

El plano cinematográfico puede definirse técnicamente como un corte de película filmada con significado. Es el resultado final de una "toma" de cámara, un efecto y un afecto de montaje, lo que en las películas se ve básicamente va de uno a otro corte de edición.

El montaje es la relación que se establece entre las partes de un mismo plano y la relación de un plano con otros para formar una película. El mensaje lo constituye precisamente el resultado que entrega el montaje, siendo el montaje interno el que aparece dentro del plano; y el externo es la relación que establecen entre sí los planos de la película.

Ahora bien, el agrupamiento intencional de varios planos se le conoce como sintagma o secuencia de una película, es también la relación entre los planos y la edición. De hecho, cualquier tipo de movimiento puede ser interpretado y explicado como una "secuencia". O sea, un conjunto de cantidades u operaciones ordenadas de tal modo que cada una determina la siguiente.

Constituye en sí un encadenamiento visual/mental de actos, un conjunto de planos de película que se desarrollan en una unidad de relato y de tiempo. Articula una estructura mental; produce un mensaje para la mirada.

De buscar analogías, la secuencia cinemática equivale al capítulo en la novela. Es el sitio en donde se articulan con sentido la mimesis y la diégesis, todo se organiza para que predomine la diégesis.

La estructura formal del montaje externo la organizan los enlaces y transiciones entre planos y secuencias. Conectan mimesis y diégesis, constituyen la forma material concreta como se encadena un plano con el otro y una secuencia con la otra para hacer cine,

Organizan la mimesis para transmitir el sentido y la forma para estructurar la narración, el encadenamiento figural de enunciados diégeticos, la construcción del relato/ cine.

Después, tenemos la metáfora, porque el cine como figura retórica, como puente de comunicación, antes que nada es eso, una metáfora. Una relación semiótica, una

representación. El uso artificial del tiempo, todo enunciado, toda composición de signos es metafórica.<sup>103</sup>

Lo propio del cine consiste en hacer ver el movimiento de la metáfora. La metáfora del cine demanda pensar muchas veces la cosa del cine como disparador trascendental de metáforas. Hay que reflexionar la reflexión que implica ver la película, estar ahí durante la recepción.

### 4.3 Mimesis de la película "El Crimen del Padre Amaro"

"El Crimen del Padre Amaro", tiene dos cosas destacables: una de ellas es el guión de Vicente Leñero y la actuación de Gael García como padre Amaro. Pero quizá merezca un especial reconocimiento, además, la representación de la actriz Luisa Huertas en el papel de Dionisia, una mezcla de loca, beata y "chamana" que al robar la hostia consagrada para dársela a su gato enfermo provocara entre los fundamentalistas católicos mexicanos (y también por parte del propio Episcopado) las airadas reacciones y los fallidos intentos de censura o prohibición sobre la película, que finalmente lo que lograron fue que ésta haya batido en pocas semanas todos los récord históricos de taquilla en el país azteca.

Además escandalizó con mayor motivo, si cabe, la escena en que el padre Amaro pone sobre el torso de su amada Amelia un manto azul estrellado (símbolo del cielo, lugar donde habita Dios y los númenes católicos y donde irán a gozar eternamente junto al Padre todos los bienaventurados) le dice "eres más hermosa que la propia Virgen María".

La película profanaría pues, símbolos sagrados clave del catolicismo: 1) la sagrada Hostia, donde el dogma de la transustanciación se representa, y que es la clave de la salvación del pecado mediante el sacrificio del mismo Dios, y 2) la virginidad de la madre de Dios, la Virgen María, al ser comparada por el propio cura con la adolescente ansiosa de amor divino (en la religión católica los curas son representantes oficiales de Dios en la Tierra).

---

<sup>103</sup> *Ibidem.*, p. 77

Un aspecto más mundano que teológico, digamos, motivo de gran escándalo, fue el hecho de que es el propio sacerdote Amaro quien lleva a su devota amante a abortar, pues el hijo que esperaba la adolescente suponía un obstáculo para las aspiraciones del joven cura en el seno de la poderosa institución eclesial, pues aspiraba, cuando menos y apoyado por el obispo de la diócesis, a ser su sucesor o incluso llegar al propio Vaticano convertido en Cardenal.

Pero debía para ello superar todas las pruebas que le iba poniendo el obispo. Llega a tal nivel su ambición que no duda en cargarle el mochuelo al periodista, con el perverso cinismo a que nos tienen acostumbradas las telenovelas (llamadas en España culebrones) importadas de la América del Sur.

El aspecto político del "*Crimen del Padre Amaro*" lo podemos encontrar en los temas donde la Iglesia del Vaticano se muestra como institución de Poder, en el sentido de Gonzalo Puentes Ojeda, o incluso (con variaciones fundamentales respecto de la crítica de Puentes Ojeda, naturalmente) en el sentido de los llamados teólogos de la liberación.

La implicación entre el padre Benito y los capos del narcotráfico, es decir, la propia relación de la Iglesia como institución de Poder con un poder clandestino pero no por ello menos fuerte en el presente, no sólo de México sino de Colombia, Perú, Bolivia y desde luego, en otro aspecto, en el mismo corazón del Imperio, en los EEUU, en el sentido de que es con la coartada de la lucha contra el narco como los norteamericanos se van haciendo con el control de ciertos ámbitos que hasta ahora vienen considerándose como intocables, como la soberanía política.

El pueblo del estado mexicano de Veracruz, conocido como Xico se filmaron gran parte de las escenas de esta película. El pueblo se conoce como Xico, pero oficialmente se llama Santa María de Magdalena Xicochimalco y fue fundado por los españoles en el siglo XVI. El vocablo Xicochimalco tiene en lengua náhuatl el significado siguiente: lugar de los que usan el jicote (panal de abeja) como escudo.

Pero en cuanto al nombre de Santa María Magdalena, es preciso analizarlo con mayor atención, pues puede resultarnos clave para comprender el simbolismo cinematográfico religioso manejado por el director Luis Carlos Carrera. Veamos:

En algunas escenas vemos una imagen que si no se presta mucha atención podría pasar casi desapercibida. Se trata de una mujer muy joven, adolescente, casi niña, que deja ver sensualmente sus hombros desnudos, cubierta con un manto azul celeste brillante y adornado de estrellas exactamente igual al que utiliza el padre Amaro para cubrir a la bella y sensual Amelia antes de comenzar sus apasionados éxtasis carnales, cuando le dice con admiración y lujuria que ella es más hermosa que la propia Virgen María.

Pero en el ícono sagrado de referencia, la Santa María Magdalena (adolescente casi niña) mira extasiada un pequeño crucifijo hecho con dos ramas, que nos hacen recordar esa parte de la película donde Amelia, en la confesión con el padre Amaro, mantuvo el diálogo siguiente:

«—Soy muy intensa, me toco a mí misma. En la regadera me gusta sentir que el agua caiga en mi cuerpo... Cuando me acaricio, cierro los ojos y pienso en Jesús Nuestro Señor, ¿es pecado?»

—Sí, es pecado (le responde el confesor amante).»

Durante las fiestas patronales de Xico, Santa María Magdalena sale a procesión, sin embargo, no es esta, sino otro icono que representa una virgen hecha ya mujer, aunque muy joven, pero no adolescente y vestida desde luego con mucho más recato, digamos, y que porta en su mano izquierda un cáliz donde se contiene la ostia, que como es sabido es, en la liturgia católica, el propio cuerpo del Dios hecho hombre para salvar a los creyentes del pecado original.

Si la Santa María Magdalena es una mujer y no la Madre de Dios, sino una de las mujeres que acompañaban a Jesús, la María Magdalena de que habla el Evangelio, que acompañaba a Jesús y le ayudaba y le servía y a la cual Cristo había sacado siete espíritus malignos (demonios) del cuerpo, que la hacían padecer enormes sufrimientos, cabe la posibilidad de que estuviera enamorada del Jesús histórico.

Ahora bien, si la adolescente real (Amelia en la película) del tiempo presente (el México actual) ama a un representante de Cristo, a un ministro suyo, el padre Amaro, simbólicamente o mejor dicho, indirectamente, ama, no de modo místico, en su mente

más o menos paranoica, sino en la realidad, a ese Cristo al que ella imaginaba cuando se llenaba de placer al tocarse y acariciarse el cuerpo en la ducha.

En las imágenes cinematográficas se nos muestra cómo al fornicar con el joven Amaro, Amelia imagina que es con Cristo con quien está fornicando, a diferencia de la Santa María Magdalena que vivió en tiempos de Cristo (siglo I n.e.) a diferencia de Amelia, que sí ama a un hombre de carne y hueso aunque imagine que ama a Cristo Jesús, a Dios Hijo, se trata de un mero deseo cuyo objeto no es sino una imagen de un Dios imaginado a través de los iconos y relatos bíblicos.

Pero si tenemos en cuenta que en la relación amorosa del padre Amaro y la catequista adolescente ella es vista como una especie de Virgen María, incluso más atractiva y sensual (escena del manto), podemos hablar de una especie de incesto, porque si el cura es un vicario de Cristo, y aunque sea en su imaginación, ve en la hermosa y virginal muchacha a alguien como una virgen religiosamente considerada, esto es, como una diosa, podemos afirmar que lo que tenemos es un caso de incesto divino, porque el hijo de Dios hace el amor con su propia madre.

Recíprocamente, si la joven imagina fornicar a través del cuerpo del padre Amaro con el propio Jesús, hijo de Dios y Dios él mismo (Segunda persona de la Santísima Trinidad), ya no se conforma, como la imagen del icono de Santa María Magdalena adolescente, con mirar arrobada de Amor el sagrado crucifijo, sino que necesita que el crucificado la ame y la posea, aunque sea por medio de su representante en el mundo de los cuerpos vivos y no en el mundo de los espíritus.

En un escrito de Tablada encontramos algunos temas tratados en la película de referencia, a través de la prosa poética. Fue publicado en el diario mexicano *Excelsior*, del 29 de septiembre de 1936, titulado «México de día y de noche», dividido en cuatro partes: Retablo de brujería, El tugurio de Camidia, Pacto con el Diablo y El jazz purificador. La figura de Dionisia podemos interpretarla a través de estas palabras del poeta en Pacto con el Diablo:



«Salió por fin la cliente de la bruja, brillando al sol los negros ojos, fruncido el delicado ceño al borde del misterio que sondeara, temblando aún tras la entrevista con el mismísimo Satán bifronte recién evocado por la Celestina del Diablo...»

En el poema *Misa Negra, Tablada*, que sufrió similares ataques en su tiempo a los recibidos por "*El Crimen del Padre Amaro*", encontramos un ejemplo perfecto de la secularización de la religión en una de las experiencias más prohibidas: el erotismo.

Se convierte el lecho de amor en santuario, como decíamos al sugerir el divino incesto y al igual que el padre Amaro, la casa de Dios se convierte en nido de los amantes y la mujer que peca se hace diosa. He aquí un fragmento del poema:

«... Y celebrar ferviente y mudo,  
sobre tu cuerpo seductor  
¡lleno de esencias y desnudo,  
la Misa Negra de mi amor! ...»

Otras partes del poema *Magna Peccatrix* pueden ayudarnos a interpretar la simbología de la escenas eróticas del Crimen... y ello en relación con el hecho de que la hermosa y dulcísima Amelia muere al desangrarse durante el aborto en la clínica clandestina donde el padre Amaro la había llevado en una noche ayudado y guiado por la «bruja» beata y en cierto modo también "chamana" Dionisia; al menos intentaba ser la "chamana" que curaría con ayuda del fetiche de una ostia consagrada y los rezos rituales a su gato enfermo.

Ya que hablamos del erotismo religioso, debemos recordar que el padre Amaro recitaba a Amelia, en los preliminares amorosos del coito, versos de "El cantar de los cantares" del Antiguo Testamento, en que se habla de la amada en términos simbólicos como de una yegua de hermosas ancas.

El problema de "*El Crimen del Padre Amaro*" es que sucede y fue realizada en un medio donde el credo católico cuenta con una feligresía que suma la mayor parte de la población, por lo que los señalamientos y las críticas podrían tener un mejor eco y sustento.

Aunque cabe mencionar que la ley no se cumple de acuerdo a la voluntad de las mayorías y sus parámetros van dirigidos a la protección de los grupos pequeños que podrían quedar marginados injustamente o relegados a la censura, ese bicho corrosivo contra el que tanto se ha luchado y que atenta contra la libertad de expresión, un derecho humano que genera un problema cada vez más frecuente en la convivencia humana: ¿dónde empieza la libertad de uno, dónde termina la del otro?

Dos escenas son las que suscitaron el debate mediático que mantuvo a los posibles espectadores atentos al desarrollo de los hechos: la primera, cuando una creyente enloquecida extrae de la Iglesia una ostia con la que alimenta a un gato; la segunda, cuando los protagonistas (Gael García y Ana Claudia Talancón) se envuelven en un manto similar al que porta la Virgen de Guadalupe para romper el voto de castidad del Padre Amaro.

Si se considera a la religión desde sus ritos, su iconografía y sus símbolos, qué duda cabe, ambas tomas son perfectamente contrarias e incluso ofensivas a los creyentes. Pero dar a los símbolos tanta importancia es caer en la idolatría, pues el trasfondo de cualquier credo va más allá de efigies y rituales: no se adora la piedra sino la deidad que ésta representa; no se admira al hombre clavado en la cruz sino el sacrificio de Jesús para salvar a la humanidad del pecado.

De esta forma, aparecen personajes y situaciones muy reales y actuales, como son la corrupción a ciertos niveles de la jerarquía católica, el deterioro moral y ético de los sacerdotes así como su influencia en el manejo de la información periodística, los lazos con el narcotráfico, las guerrillas rurales y, en fin de cuentas, detalles que bien podrían entenderse -pero no justificarse- en una frase con la que el padre Amaro pone punto final al obstáculo del sacerdocio para su relación pasional: "Yo también soy humano"...

Humano, demasiado humano, y en el espíritu del hombre también están los intereses particulares, la locura o el absurdo que de cuando en vez aparecen como diatriba cotidiana, la ambición, el egoísmo que se repite una y otra vez: cada cual vela por lo suyo, y quizá la muestra más grande de amor -que deja a un lado los posibles escollos divinos para resolver los conflictos terrenales- se refleja en la empecinada voluntad de la

protagonista por resolver el "problema" que podría truncar la carrera "de servicio a los demás" que es cualquier sacerdocio.

Esta voluntad humana, este querer hacer a pesar de los impedimentos también elegidos por decisión propia y libre se repite en varios de los personajes: el padre Natalio, cuyo deseo de ayuda y conocimiento de los problemas de la zona lo llevan más allá de la sotana y decide hacer caso omiso a la excomunión para quedarse en la sierra y quizá levantarse en armas; el padre Benito, de vida acomodada y en cohabitación ocasional con una mujer, oficiante de bautizos entre narcotraficantes y receptor de sendas limosnas para la construcción de un dispensario que más parece hospital: este papel, realizado por Sancho Gracia, es quizá la muestra más clara del arrepentimiento por una vida que dejó semillas de ramas torcidas cosechadas por el clérigo recién llegado, quien repite los errores de aquel pero aumentados y concretados en el crimen, la muerte en el pecado, la antítesis entera de lo que cualquier credo pueda enseñar.

### **Narcolimosnas y el corrido del Padre Amaro. ¿Es México una narcodemocracia? La Ciudad de Dios y las finanzas**

Por el equivalente de cien pesos se compra la cinta musical de la película. Destaca entre sus 27 temas El corrido del padre Amaro, cuyos intérpretes artísticos tienen un curioso nombre: Los Cardenales de Nuevo León (Nuevo León es un Estado del Norte de la República, por cierto, digamos que bastante «católico») y conservador, donde hace tiempo funcionan sindicatos blancos –equivalente español de los llamados sindicatos verticales en la época franquista– y región muy apreciada por el Papa Juan Pablo II, a juzgar por su interés por ir a la capital de Nuevo León, la industriosa ciudad de Monterrey, en la que ha hecho interesantes alocuciones a los obreros cristianos en su primera visita a México hace ya más de 20 años, casualmente cuando comenzaba su sagrado reinado en el Vaticano y empezaba la labor implacable de zapa contra el entonces influyente movimiento conocido como la teología de la liberación latinoamericana)

Por su interés sociológico, entre otros, creemos de interés reproducir una parte del corrido:

«Voy a contar una historia,  
 del primero que me acuerdo... también usaba sotana  
 Padre Benito señores, le fascina la "Iana"  
 sin importarle su origen, aunque del narco llegara.  
 Era un pueblito pequeño, pero con grandes historias  
 Pero la historia más fuerte, se originó en la parroquia  
 Como "lavarón" dinero, que los perdonen sus obras.  
 Todo marchaba "al centavo", entre curitas y el diablo.  
 Se le olvidaba al obispo, que era el "gallo" más parado  
 Excomulgó al guerrillero, pa' taparle "el ojo al macho"..  
 Lo que me resta decirles, es que el narco está en todos lados.  
 Las apariencias engañan, por favor tengan cuidado,  
 también los que usan sotana, son tentados por el diablo...»

El asunto del tráfico y producción de droga en América es un tema que merece un artículo por sí mismo, dada la relevancia que tiene, tanto en el ámbito político como en el económico financiero de países como México, Colombia, Bolivia, Perú, Ecuador, & y desde luego en los Estados Unidos de Norteamérica.

Como bien se dice en el corrido citado, el obispo excomulga al padre Natalio, supuesto teólogo de la liberación, para tapar el asunto más grave para los intereses de la Iglesia, a saber: la relación económica con los narcotraficantes que lavaban dinero negro al mismo tiempo que la Iglesia hacía una obra de caridad cristiana (el dispensario en el pueblo de Los Reyes) y obtenía suculentos ingresos extra para complemento de las donaciones de los pobres parroquianos del pueblecito.

Se cubrieron magistralmente, desde el obispado, "el ojo al macho", con la ayuda del propio presidente municipal que aunque echara de boca para afuera pestes del clero (Con los curas, "de lejecitos", como dijo Benito Juárez; y No hay peor política que la negra, *pinches curas*) cooperaba con el obispo en perfecta simbiosis entre La Ciudad de Dios y la Ciudad de los Hombres.

Lo paradójico de lo que se representa en la película, podría estar en el hecho de que San Agustín consideraba que sólo en el seno de la Ciudad de Dios (Iglesia católica) se da, efectivamente, la Justicia .

Es una muestra mundana de la filosofía académica de la religión, en el sentido de que las relaciones entre narcos católicos y la Iglesia, al bautizar a sus hijos ayudan a mantener a la Ciudad de Dios. Sin duda alguna, lo que interesa sobre todas las cosas al obispo, no es otra cosa que la eutaxia, (es decir, la duración de la Iglesia como institución de Poder terrenal, claro está) de la propia Iglesia.

Hablando ahora del cura que apoyaba a las guerrillas, cosa que él negaba, por cierto. Suponiendo que la acción de la película se desarrolla en el México del presente, como parece ser, podemos comentar lo siguiente: la llamada Teología de la Liberación, en el caso concreto de México, podemos sostener que efectivamente, no existe como lo fue en la época de su esplendor político religioso, es decir, hacia los años 60 y 70 , y que tras la definitiva neutralización de un «foco» residual en el estado mexicano del Chiapas, el EZLN (zapatistas).

La prueba de que es inocua hoy en día esa teología de la liberación o prácticamente inexistente ya tras la sustitución de Samuel Ruiz (por jubilación) y su ex coadjutor y posterior obispo de Chiapas Vera por un obispo muy conservador puesto por el emisario papal, un español del Opus Dei, por cierto podemos verla en los hechos narrados en *"El Crimen del Padre Amaro"* que no son mera ficción cinematográfica.

Lo cierto es que en la película el obispo no presiona realmente al cura amigo de los supuestos guerrilleros (se habla hoy en día en el Estado de Veracruz, más como un rumor que como de algo realmente relevante, de que hay un foco guerrillero en una zona montañosa donde los campesinos viven en condiciones de pobreza extrema, que se conoce como Sierra de Zongolica) .

Y no lo presiona porque debía ser prácticamente inofensivo el padre Amalio, tras el desmantelamiento implacable de ese movimiento otrora importante e influyente movimiento socio político de raíces religiosas.

Al referirnos a la letra del corrido, sí se decide el obispo por presionar sin piedad al cura Amalio para intentar ocultar el escándalo de la amistad del padre Benito con el capo mafioso cuando estaban en plena juerga del bautizo en la mansión/guardia de su amigo y benefactor, que en el fondo, no deja de ser considerado un buen cristiano, incluso por el obispo, que encomienda a Amaro que se encargue de cuidar los negocios del padre Benito a quien deja a un lado al haber provocado a pesar suyo el escándalo cuando la prensa saca sus fotos en primera página brindando alegremente con el maligno narcotraficante y asesino.

Acerca de la cuestión de la Iglesia y sus conexiones con el Poder político y económico, evidentemente el poder económico de los narcos es enorme, no es una cantidad despreciable, por eso, resulta casi natural que una institución poderosa mantenga contactos e intersecciones con él.

El modo en que la Iglesia ha ido elaborando su poderoso edificio a lo largo de los siglos necesita mantener esa implacable obligación que llaman el voto de obediencia, que es mucho más importante que los de la pobreza y la castidad, como se constata en la película. Lo que más preocupaba al obispo, encargado de mantener el orden interno, no era que un cura joven hubiera dejado embarazada a una devota adolescente e incluso que hubiera ido contra una de las claves actuales del modelo eclesial de propaganda como lo es la prohibición obsesiva del aborto, en nombre de la supuesta defensa de la vida (o lo que ellos entienden por defender la vida, claro), además de que su maquiavélica manera de ser ayudó al padre Amaro a evitar que la verdad se supiera y llegara a oídos del obispo.

Tampoco le debía preocupar al obispo, por cierto, que el padre Benito tuviera amores de alcoba con la madre de Amelia, todo el pueblo lo sabía, pero seguramente los feligreses lo comprendían y lo dejaban pasar. Lo que no toleraron los fieles parroquianos del pueblecito de Los Reyes, fue que un hereje, y su hijo hereje también, atacaran a su querido benefactor, el padre Benito, que les estaba construyendo un dispensario, un hospital para el pueblo (que debiera ser obligación de las autoridades civiles cuya corrupción de todos conocida: cosas del periodo priísta en México), impedía que hubiera un centro de salud «como Dios manda» en su pueblo.

## La Herejía

El ataque al hereje teólogo de la liberación padre Amaro fue implacable, y el ataque popular cuando apedrearon la casa del republicano español hereje no le pareció bien al padre Amaro cuando en una misa se refirió a ello, pero tampoco fue muy insistente o intentó evitar el ataque al hereje.

Pero desde luego la mayor herejía posible, desde la perspectiva no sólo católica sino de cualquier otra religión y la que más se debe atacar y con mayor fuerza, es el propio ateísmo, evidentemente. No es extraño por ello que el obispo haya presionado con todo su poder al director del diario, obligándolo a desmentir los hechos sino que también se exigió sin posible apelación la cabeza del joven reportero hereje.

### 4.4 Diégesis de la película "El Crimen del Padre Amaro"

En los años setenta el sociólogo e historiador del cine, Pierre Sorlin, aprovecha la lección de la semiótica para vincular la noción de representación no sólo con una suerte de ideas comunes sobre la vida, sino también con las manifestaciones significantes cinematográficas. Concretamente, el cine reúne *"por una parte una designación (sema en los términos de este pensador), empleada en la producción de mensajes; por otra parte una representación que reconstruiríamos, de manera necesariamente incompleta, a través de indicaciones verbales (relatos, descripciones, explicaciones) y a través de las imágenes"*.

Según lo anterior, el sentido de una imagen o de un sonido provenientes de una película, tendría primero una manifestación perceptiva, articulada, en un segundo momento, con un conjunto incompleto de ideas o representaciones compartidas por los espectadores.

Aunado a esto, los elementos significantes de los códigos cinematográficos deben su existencia no sólo a una serie de operaciones de equivalencias, sino también a operaciones simbólicas de nivel connotativo, en el cual ni la imagen ni el sonido refieren de manera directa a las ideas con las que comúnmente se les asocian.

Estos elementos transportan una diversidad de sentidos no literales, diremos retóricos en dos direcciones: en la estructuración del mensaje y en la capacidad de persuasión de un filme que se conforma sobre la base de un saber anterior y que el espectador pretende autentificar.

Y es precisamente, el uso retórico de la estructura cinematográfica de la película de Luis Carlos Carrera la que sutilmente persuade el saber del espectador sobre la religión, la política, los valores de una sociedad y las contradicciones de todo poder.

Pensamos que el sentido de una película está relacionado con las actividades cognitivas de reconocimiento y de inferencia que produce el espectador a partir de los elementos perceptivos del cine, agrupados en tres macro-categorías formales: la del montaje o puesta en serie, las del escenario y decorado y las dependientes del uso de la cámara, las cuales nos permiten vincular la forma cinematográfica, gracias a la comprensión profunda de las articulaciones subyacentes, con las representaciones sociales de los espectadores respecto a un tema o una problemática en particular.

De esta manera, cada elemento cinematográfico es significativo para el espectador en el cruce entre: 1) los significantes mostrados; 2) la posición de éstos en la cadena fílmica; 3) las relaciones de oposición con el resto de los elementos que hubieran podido aparecer en cuadro; 4) las representaciones simbólicas a las que remiten estos diversos elementos del cine.

Primero reconstruiremos los contextos de esas representaciones. El primero social sobre la base de informaciones periodísticas, pues se trata de la historia mexicana reciente; el segundo ligado a las condiciones de la industria cinematográfica en México, principalmente en la búsqueda de temáticas a favor de una asistencia mayor a las salas donde se exhiben películas nacionales, porque sería muy ingenuo pensar que una industria se interesa verse en la transformación en la conciencia de los espectadores.

Posteriormente, se expondrá el análisis de la película y las derivaciones de éstos en función de las estrategias retóricas en la construcción de un mensaje cinematográfico socialmente crítico.



Desde un punto de vista periodístico, más que histórico, en México la libertad de expresión, asentada y defendida en el artículo sexto constitucional, siempre estuvo acotada por tres grandes tabúes: la figura presidencial, el ejército y la religión católica.

En la última década del siglo XX cada uno de estos tabúes exhibió su rostro contradictorio a tal grado que fue imposible sostenerlos. Por primera vez en mucho años, la figura presidencial, forzada por los intelectuales y el avance de una izquierda moderada, intentó establecer una relación más alejada e independiente con la prensa nacional.

Fueron los asesinatos de 1994 los que golpearon como ningún otro hecho a la presidencia imperial: primero, el del candidato presidencial del PRI, Luis Donaldo Colosio, el 23 de marzo; después, el del secretario general de ese mismo partido, José Francisco Ruiz Massieu, el 28 de septiembre. Las luchas internas por el poder y por la defensa de intereses de grupo, tiñeron de rojo las elecciones del 94.

Pero, los asesinatos de la década iniciaron con el homicidio del cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo el 24 de mayo de 1993, en el marco de las nuevas relaciones Iglesia-Estado, concretizadas en reformas constitucionales por la 55 Legislatura de la Cámara de Diputados, en su sesión del 17 de diciembre de 1991. La iglesia católica revelaba a los mexicanos su rostro público e hizo recordar su connivencia histórica con el poder político.

Sin embargo, realmente el tabú se desplomó por una negación de carácter religioso que hiciera en 1996 el abad de la basílica de Guadalupe, Guillermo Shulenburg, cuando en el marco de los procesos de beatificación y, posterior, canonización de Juan Diego, negó la existencia de este indígena, en entrevista a la revista italiana *30 Giorni*. La respuesta de una parte de la población mexicana, para quien la Virgen de Guadalupe representa el símbolo católico más fuerte: *la madre de Dios y de la patria*, no se hizo esperar y demandó la renuncia del Abad.

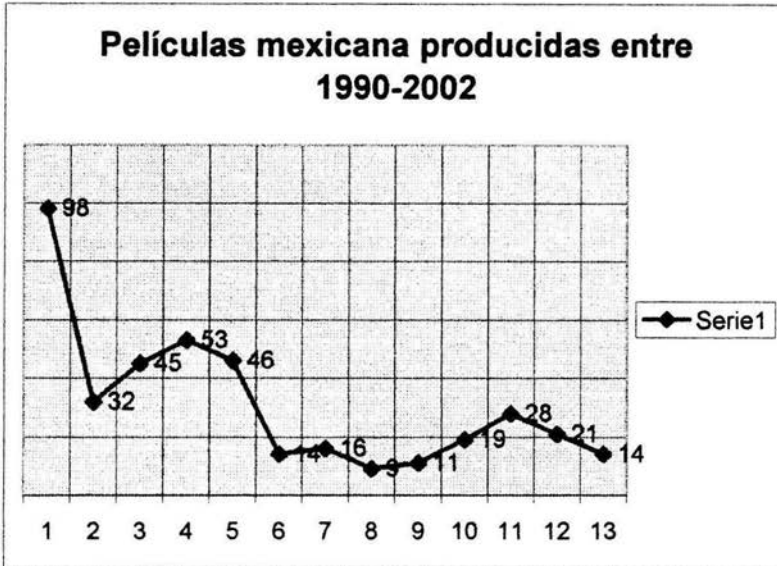
No obstante, Shulenburg jamás se desdijo, por el contrario, aportaba pruebas en un sinnúmero de programas radiofónicos o televisivos. Las contradicciones internas de un partido político no sorprendieron tanto como las expresadas por un religioso, precisamente responsable de mantener vivo el mito de la aparición.

### **La Industria cinematográfica de fin de siglo y las nuevas temáticas**

El tema de la censura en nuestro país suele causar una gran expectación, pues no pocas veces hemos visto cómo nuestra candidez aflora respecto a temáticas que molestan a los poderes políticos, económicos o religiosos. Censurar una película no forzosamente causa irritación social, más bien produce un deseo morboso por saber qué se ve o se escucha en el filme. Esta situación es tan común que incluso los publicistas la utilizan a su favor. Por ejemplo, la frase publicitaria de "*El Crimen del Padre Amaro*", afirmaba: *Una de las películas controversiales jamás hechas*. Sin duda, la frase invitó a descubrir la controversia social derivada del filme.

No obstante, esta necesidad de exponer temáticas que acerquen al público al cine nacional, que hablen de un país en transición democrática, de una ciudadanía madura que distinga los hechos cuestionables de las acciones benéficas para la mayoría, se ha visto limitada, en primer término por la pobre producción de cine en México. Para algunos, hablar de *industria* no tiene sentido, cuando desde el 95, año de inicio de una notable baja en la producción de películas mexicanas, en el país se han filmado un promedio de 16 largometrajes anuales.

Podríamos ampliar el panorama, pero no es mejor. En trece años, de 1990 a 2002, en México se produjeron 406 películas, distribuidas de la siguiente forma:



Fuente: CANACINE (1 = 1990, 13 = 2002)

¿Qué nos dicen estos datos en el contexto actual del cine mexicano?

La producción de trece años, no sólo por el número de películas, sino también por la tendencia a producir menos en los últimos años, es desalentadora, pues a lo largo de los primeros cuatro años de este periodo, se produjo el 67%, es decir, 274 películas de las 406.

En el año 2000, "Amores Perros" (Alejandro González) y en el año 2002, El crimen del padre Amaro, estuvieron nominadas al Oscar como mejores películas extranjeras, esto sin considerar otras nominaciones donde han intervenido mexicanos, situación que no se ha traducido en estrategias de desarrollo de la industria cinematográfica nacional por parte del gobierno o de otros medios que aprovechan muy bien las películas, tal es el caso de la televisión.

No obstante la pobre producción de películas mexicanas, aún existen algunos números favorables, pues a la película de Estrada asistieron, en el año 2000, alrededor de 1.1 millones de espectadores, nada comparado con el 5.3 millones que tuvo "El Crimen del Padre Amaro" en el momento de su estreno, apenas con cien mil espectadores menos que

la película más taquillera del cine mexicano de los últimos años: *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999).

Desde el punto de vista temático, no son pocos los filmes que destacan entre sus tópicos más importantes alguno vinculado a los incidentes de cierto poder, además del político y religioso. Existen películas que hacen alusión a un tipo de malestar social, o bien, a los acontecimientos que reflejan los miedos de los mexicanos, principalmente de los que habitamos las grandes urbes.

Mencionemos algunas de las películas que destacan estas temáticas entre los años de 1999 y el 2002, para centrarnos en el periodo que media entre los dos filmes aquí analizados.

Año	Ficha técnica	Tópico
1999	Todo el poder, de Fernando Sariñana	Corrupción policíaca
2000	Amores perros, de Alejandro González Iñárritu	Violencia en las grandes ciudades
2000	En el país de no pasa nada, de María del Carmen de Lara	Corrupción y narco-lavado de dinero
2000	Perfume de violetas, nadie te oye, de Marisa Sistach	Violación
2000	Su alteza serenísima de Felipe Cazals	La traición a un país
201	De la calle, de Gerardo Tort	Niños de la calle
2001	Un mundo raro de Armando Casas	Secuestro y corrupción.
2002	Ciudades oscuras, de Fernando Sariñana	Violencia y corrupción policíaca
2002	Francisca... ¿de qué lado estás?, de Eva López-Sánchez	Lealtad ideológica
2002	El tigre de Santa Julia, de Alejandro Gamboa	Robo con <i>sentido social</i>

La producción y estreno de estos filmes confirma un nuevo modo de hacer películas en México, de pensar las relaciones entre éstas y la realidad del público. Este cine, no comprometido con causas profundas de transformación social, diremos cívico, moviliza las conciencias hacia problemas inmediatos de la realidad política y social, por eso, históricamente ha estado amenazado por la censura.

Por suerte, cualquier intento de mordaza en los años recientes en nuestro país, ha producido resultados contrarios: las películas han ganado en publicidad gratuita y han sido éxitos de taquilla. El caso más burdo fue el de la película de Antonio Urritia, "Asesino en serio" (2002), cuyos distribuidores no esperaron a que un grupo conservador los censurara, sencillamente, inventaron la supuesta disconformidad.

Sin embargo, estas polémicas han desviado la atención. Los acercamientos propiamente filmicos se han visto superados por la polémica extra-cinematográfica. En el sentido contrario, aquí rescatamos a continuación el vínculo entre película e interpretación para dar cuenta de aquello que incomodó, incluso perturbó, a ciertos sectores de la sociedad mexicana, legitimado por el mandato de las mayorías y, el otro, religioso, legitimado por la tradición espiritual de un pueblo. En este caso, los opuestos se tocaron.

### **Categorías de análisis: metáfora y metonimia**

En el cine de ficción, la metáfora y la metonimia no se definen sólo por las relaciones que establecen con el referente real o diegético mostrado o supuesto por una película, sino también por relaciones formales de similitud (paradigmáticas) y de contigüidad (sintagmáticas) propias de la estructura semiológica del cine.

La metáfora supone una sustitución analógica, mientras que la metonimia significa por relación de contigüidad entre un término propio y un término figurado. La metáfora no es nada; sólo existe como tal (su sentido) en la mente del espectador. En el lenguaje, las metáforas propiamente dichas o lexicalizadas sólo existen porque las palabras actúan con los conceptos. Toda metáfora dada como tal en una película aparece entonces como ajena, exterior a la acción.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Jean Mitry, "La Semiología en tela de juicio", p.124.

Las articulaciones formales y referenciales en el cine pueden darse en el sonido o en la imagen si son de carácter metafórico, o bien, en la sucesión narrativa y en la sucesión formal de las imágenes o sonidos, si son de carácter metonímico.

Las interrelaciones en una película entre referente y forma dan como resultado cuatro grandes clases de encadenamientos textuales o tipos ideales de la metáfora y la metonimia cinematográficas, según el filmolingüista francés Christian Metz<sup>105</sup>. Revisémoslas:

Tipo de encadenamiento	Definición	Ejemplo
Metáfora puesta en sintagma	Dos elementos cinematográficos se asocian por semejanza o por contraste. En términos retóricos se trata de una comparación.	Imágenes de un rastro de cerdos sucedidas de una matanza de jóvenes estudiantes.
Metáfora puesta en paradigma	Asociación por semejanza o por contraste, pero sin mostrar uno de los elementos de la metáfora. Metáfora propiamente dicha.	Un amanecer en lugar de una escena de felicidad.
Metonimia puesta en paradigma	Un elemento de la película excluye a otro, pero se asocian en virtud de su contigüidad "real" o diegética. Metonimia pura.	La imagen de una mujer llorando frente al cadáver de su esposo.
Metonimia puesta en sintagma	Los elementos asociados figuran en la película (en la diégesis) y se combinan. Contexto de una o varias metonimias.	Contexto de la metonimia anterior: la imagen del esposo junto a su mujer, charlando en un restaurante.

Es importante aclarar que un mismo elemento simbólico puede tener diversos encadenamientos a lo largo de una secuencia o de una película. Asimismo, el empleo de estos encadenamientos revela el modo en que las películas aquí analizadas dicen sin decir,

<sup>105</sup> Christian Metz, "El significante imaginario: psicoanálisis y cine", pp 170-175.

esto es, se hace evidente la manera cómo mediante el uso de la imagen, el sonido y del montaje, se puede llegar a cuestionar las representaciones dominantes, en nuestro caso, de la religión católica o del poder político.

El sintagma, es un conjunto de palabras que comprende los elementos gramaticales suficientes para constituir un enunciado. Es el intermediario entre la palabra y la frase. Es una unidad lingüística mucho más flexible, más exacta, puesto que, destaca A. Martinet, "es detrás de la pantalla de palabras cuando aparecen con mucha frecuencia los rasgos fundamentales del lenguaje humano". El sintagma responde entonces a la definición de la *unidad semántica* constituida por "la presencia de dos términos y la realización que los une".<sup>106</sup> Por otro lado Platón considera como *paradigma* al mundo de los seres eternos, del cual es imagen el mundo sensible.<sup>107</sup>

### **Estrategias retóricas**

Sin duda, las relaciones asociativas del lenguaje cinematográfico, siempre han tenido un mayor efecto racional y emotivo sobre el espectador que aquellas pretendidamente miméticas. El *habla figurada* de las imágenes en movimiento suele mostrarnos un estado diferente de las cosas, un sistema de simbolismos que perturba las ideas dominantes acerca de lo que solemos llamar realidad.

Esta inquietante situación, se da precisamente por el uso de signos desplazados de sus contextos originales pero, a la vez, se hallan fijados en su sentido no literal en el pensamiento colectivo. La metáfora y la metonimia cinematográficas se revelan, en el dominio de la representación, como la capacidad del pensamiento humano de interconectar órdenes significantes diversos.

En función de esto, veamos cómo en la película los encadenamientos textuales nos ayudan a comprender el mecanismo de seducción propiamente cinematográfico, empleado por los directores.

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.86

<sup>107</sup> Incola Abbagnano, "Diccionario de Filosofía".

Tipo de encadenamiento	El crimen del padre Amaro
Metáfora puesta en sintagma	<p>1. Amaro se flagela. Tras el primer impulso sexual, Amaro quema una de sus manos en el fuego de la estufa, corte, y el espectador ve una toma panorámica de la iglesia mientras amanece en cámara rápida: sacrificio carnal = religión.</p> <p>2. Amaro y Amelia. Mientras Amaro y Amelia tienen relaciones sexuales, en el cuarto adjunto, la enferma sufre porque está excitada, a la vez que destruye una especie de libro infantil sobre la vida de Cristo. Una vez más: el sacrificio por la imposibilidad de consumir el amor carnal.</p>
Metáfora puesta en paradigma	<p>1. Secuencia de la casa de Dionisia. Se ven diez planos sin aparente relación diegética, la cámara fija simula describir, pero la fuerza de la secuencia no está en la sucesión, sino en la puesta en escena. Los objetos se relacionan por contraste, pero uno de los elementos de la metáfora está en ausencia. De manera simultánea se ven muñecas rotas, desmembradas, veladoras, imágenes impresas de la Virgen y de Cristo, finalmente, una gata negra. Existen dos planos muy importantes, el seis y el diez. En el seis, la cámara toma una muñeca con el abdomen abierto, dentro de ésta se halla otra más pequeña, como si estuviera a punto de parir, tras unos instantes, la gata negra atraviesa el campo visual.</p> <p>El simbolismo es claro: el mal (la gata negra), toca la suerte de los personajes. En el plano diez, Dionisia le da a su gata la hostia que acaba de recibir en la misa,</p>



Tipo de encadenamiento	El crimen del padre Amaro
	<p>mientras lo hace, lleva en la otra mano la Biblia y pronuncia: "El cuerpo de Cristo...amén". El mal (el gato negro) come el cuerpo de Cristo.</p> <p>Otros encadenamientos de este tipo: cuando Amaro disfraza a Amelia con el manto de la Virgen: una especie de Edipo divino (se desea a la madre de Cristo que por extensión lo es también de los católicos mexicanos).</p>
Metonimia puesta en paradigma	<p>1. Secuencia fotográfica del padre Benito. Tras conocer la relación entre el sacerdote y el narcotraficante, el espectador ve, gracias a un artificio cinematográfico, una secuencia de acercamiento, una sucesión fotográfica en blanco y negro que culmina con un primer plano de los rostros de los dos personajes. Aquí hay un sentido desplazado más: la connivencia entre poderes: narcotráfico-iglesia. Carrera fue muy hábil en la elaboración de esta metonimia pura.</p>
Metonimia puesta en sintagma	<p>1. Secuencia de la casa de Don Chato. Contexto del encadenamiento anterior. El chofer del narcotraficante recoge al padre Benito en la iglesia. (Inserto de una metáfora del tipo 2: en el mismo plano se ve la camioneta negra y al fondo la iglesia: el poder del dinero unido al poder de las almas, la figura se refuerza gracias al juego de enfoque-desenfoco). La secuencia continúa con la llegada del padre a la Hacienda, el bautismo y la fiesta: la connivencia entre el poder del narcotráfico y el poder religioso.</p>

Hay muchos otros simbolismos del tipo metafórico-paradigmático, según las actividades secundarias que desarrollan los personajes.

- el Obispo siempre aparece en los momentos de la vida diaria destinados al placer: la comida, el baño, el reposo;
- el sacerdote guerrillero, se halla trabajando brazo con brazo con los miembros de su comunidad;
- el intelectual del pueblo, lee o juega ajedrez en su casa decorada con discretas fotografías de los líderes de la Revolución Rusa;
- el presidente municipal, no trabaja, juega cartas con sus amigos los liberales (el médico, el intelectual), pero recibe órdenes de la iglesia, en sí representa la ambigüedad del poder político mexicano.

A continuación hacemos un recuento de las estrategias retóricas con su correspondiente sentido no literal y la referencia, ésta sí literal, a la realidad del México contemporáneo, en concreto a los tres poderes reseñados anteriormente: el político, el religioso y el militar.

Encadenamiento	Recurso formal	Referencia al poder	Sentido
Metáfora puesta en sintagma	Puesta en escena Puesta en serie	Religioso	Sacrificio carnal = religión
Metáfora puesta en paradigma	Puesta en escena	Religioso	El mal (la gata negra), toca la suerte de los personajes
Metáfora puesta en paradigma	Puesta en escena		Una especie de Edipo divino (se desea a la madre de Cristo que por extensión lo es también de los católicos).
Metonimia puesta en paradigma	Puesta en serie (simulación fotográfica) Puesta en escena	Religioso Narcotráfico	La connivencia entre poderes: narcotráfico-iglesia
Metonimia puesta en sintagma	Puesta en serie Puesta en escena	Religioso Narcotráfico	Connivencia entre el poder del narcotráfico y el poder religioso.

"*El Crimen del Padre Amaro*", agrega a los poderes tradicionales, uno emergente: el del narcotráfico, seguramente con mayores facultades que los otros tres, pues no sólo corrompe más al resto, sino que es capaz de construir obras sociales, por ejemplo, el hospital del pueblo, y así despertar cierta simpatía entre la gente.

Finalmente, los recursos formales de la imagen, del sonido o del montaje, se convirtieron en verdaderas estrategias retóricas que, sumadas a otros sistemas de significación social, fueron los elementos generadores de sentido para el espectador.

El análisis no condujo a la libre interpretación o la alegorización temática de un filme, sino de anclar en las películas mismas las estructuras perceptivas, icónicas, narrativas, sonoras y simbólicas movilizadas durante la proyección. En particular, estos filmes utilizaron encadenamientos textuales hasta cierto punto estereotipados en el ámbito social-referencial, pues recurrieron a los contrastes simbólicos más comunes sobre la base de una moral polarizada entre lo bueno (el pensamiento moderno y democrático) y lo malo (el pensamiento falaz y religioso).

Es una película que jugó con las contradicciones simbólicas propias de estos poderes para denunciar sus efectos sobre las conciencias de los individuos.

Es una obra netamente de denuncia social, por eso se explica, que en una sociedad democrática donde se valora la libertad de expresión y se señalan celosamente las contradicciones de una moral en decadencia, ganen premios en México y en el extranjero al condenar problemáticas políticas o religiosas

## CONCLUSIONES

La historia del cine en México a partir de finales de los años '80, tema que profundizo en este trabajo, es comparable con la de otros países latinoamericanos, que ya desde comienzos de los 90 siguen sufriendo un decadencia económica.

En muchos países latinoamericanos la industria cinematográfica —en contraposición con el ya conocido procedimiento estadounidense— no está considerada estratégicamente por el gobierno. Por consiguiente, el gobierno reduce cada vez más su compromiso a causa de las continuas crisis económicas.

Esto hace que en México se haya llegado a la venta de la exhibidora estatal COTSA (Compañía Operadora de Teatros SA), a la reducción no sólo de los estudios Churubusco sino también de empresas de distribución y producción como Películas Mexicanas o la liquidación de CONACINE (Corporación Nacional Cinematográfica) y CONACITE (Compañía Nacional de Cine y Teatro).

IMCINE no puede llevar el control de todos esos órganos estatales, por lo que el apoyo para la producción cinematográfica se viene abajo. Lo sustituyen por su parte un reducido número de producciones independientes que sólo salen adelante gracias a la tenacidad y el trabajo de sus directoras y directores.

Como ejemplo, y junto al ya conocido cineasta Ripstein, se encuentran nombres como Hermosillo, Alfonso Arau y Jorge Fons, pertenecientes todos a una misma generación, entre cuyos descendientes, entre otros, se podría nombrar a Alberto Cortés, Alfonso Cuarón, Nicolás Echevarría, Luis Estrada, María Novaro, Dana Rotberg y Guillermo del Toro.

Todos ellos han tenido muchas dificultades para la financiación, la producción y la distribución de sus trabajos. No obstante, han podido lograr volver a atraer en los últimos años al propio público local, ya cansado de ver tantas películas de cine patriótico durante años, al igual que a un cierto público internacional y algunos éxitos en festivales de cine

internacionales. Se deja sentir el comienzo de una serie de nuevas películas mexicanas, con una mirada crítica hacia la sociedad y a la vez con éxito internacional.

El primer fin de semana que se proyectó *"El Crimen del Padre Amaro"* en 400 salas cinematográficas de la República Mexicana trajo consigo una recaudación de 31 millones de pesos en taquilla. Para muchos esto se debió a la gran campaña publicitaria de desprestigio que se creó cuando la Iglesia Católica y asociaciones Pro-Vida enarbolaron en los días previos al estreno.

Basado en un novela del siglo XIX del escritor portugués José María Eca de Queiroz, *"El Crimen del Padre Amaro"* se estrenó el 16 de agosto de 2002, aún en contra de la ira de los obispos de Culiacán, Benjamín Jiménez; Ecatepec, Onésimo Cepeda y de Saltillo, Raúl Vera, respectivamente, principales engendadores de este movimiento reprobatorio.

La primera manifestación se dio en una página de internet donde se solicitaba la prohibición de la política sufragada con tres y medio millones de pesos aportados por Fidecine, a un total de 180 millones que tuvo de costo este filme.

La polémica que ha surgido en torno a esta película dirigida por Luis Carlos Carrera está basada en varias escenas, consideradas sacrílegas. Una de ellas es el momento en que el Padre Amaro (Gael García) incita a Amelia al acto sexual retomando una imagen de la Virgen de Guadalupe afirmando a su amante: "estas más bella que la propia Virgen", posteriormente al enterarse que esta embarazada la incita a cometer aborto.

Este asunto encierra problemas morales de gran envergadura, porque la muerte provocada de un feto – fuera de los casos excepcionales de intervención - es condenado públicamente por la Iglesia Católica con la excomunión y es considerado pecado mortal, mientras el ser padre sacerdote tiene al menos formalmente una sanción menor.

El quinto largometraje de Carlos Carrera sigue mostrando la enorme distancia que media entre el público y muchos de sus supuestos líderes –anote aquí a los Abascales, Onésimos, Serranos, Sandoval, Fernández de Cevallos, Riveras Carreras más un etcétera, por desgracia, demasiado largo. Como era de esperarse, a esta pandilla de intolerantes le salió

al revés su intento de sabotaje a una obra intelectual que no por resultarles incómoda deja de tener los mismos derechos –de financiamiento, creación, difusión...– que cualquier otra.

Lo que debe haberles caído mal es el retrato de una realidad que, visto el escándalo suscitado, ha de ser más real de lo que Luis Carlos Carrera y Vicente Leñero se imaginaron: nexos de la Iglesia católica con el narcotráfico; párrocos amartelados con mujeres devotas; descalificación y ostracismo para quienes no piensan y actúan como se espera que lo hagan –en la cinta, excomunión para un cura que defiende en serio la opción por los pobres–; protección y complicidad con autoridades civiles; impunidad en la comisión de actos criminales –por ejemplo el aborto, ese grave "delito"–; en pocas palabras, el ejercicio del poder.

Tanto ruido alrededor hace difícil apreciar lo estrictamente ofrecido en pantalla. Cinco largometrajes después, Luis Carlos Carrera es dueño del oficio; cuenta su historia con economía de recursos y buen ritmo, no se le cae la tensión dramática, redondea la mayoría de las secuencias y sigue obteniendo lo que necesita de su elenco. Por momentos a Gael parece faltarle volumen histriónico, aunque quizá sea que Sancho Gracia, Luisa Huertas, Angélica Aragón, Ernesto Gómez Cruz y sobre todo Damían Alcázar hicieron un trabajo sin fisuras.

El quinto largometraje de Luis Carlos Carrera "La mujer de Benjamín", "La vida Conyugal", "Sin remitente", entre otros, conserva los elementos típicos que caracterizan el trabajo del joven director: historias cotidianas sin héroes ni villanos con una pizca muy especial de humor directo, con personajes muy bien definidos, y con una fotografía sin grandes pretensiones.

Eso sí, el trabajo realizado con el reparto como siempre es excelente: Angélica Aragón en su papel de amante platónica del padre Benito, Damían Alcazar protagonizando al Padre Natalio revolucionario y benefactor de los más pobres, Pedro Amendáriz Jr. y su interpretación de Presidente Municipal y sin duda, la mejor de todas, Luisa Huertas y su Dionisia, la loca y fanática religiosa que pone en jaque a más de uno.

Cabe señalar que existen similitudes entre los vínculos que tiene el padre Benito –superior del padre Amaro– con un grupo de poderosos narcotraficantes, y los que tuvieron durante

mucho tiempo los hermanos Arellano (jefes del cartel de Tijuana) y ciertos sacerdotes mexicanos como: Juan Sandoval Iñiguez”

“*El Crimen del Padre Amaro*” es una película mexicana honesta, de buena calidad, contada de una manera muy amena e interesante, acerca de las cosas que le pasan a los seres humanos, una historia que cuenta los errores de las personas no importando que sean sacerdotes o no, debido a la falta de voluntad y de vocación.

La adaptación de los contenidos de la novela de Eça de Queiróz al México de hoy, con sus narcotraficantes, sus exiliados españoles, su periodismo sensacionalista y sus alcaldes del PAN (aquí tenemos a Pedro Armendáriz, repitiendo el papel de mandatario que representaba en “La ley de Herodes”, donde pertenecía a las filas del PRI) tan mangoneables como su oposición, se olvida de elementos de mucha mayor relevancia, de mucho más calado y profundidad.

El film se presenta, con diferentes matices dramáticos, la caída de un joven idealista hacia la corrupción y la falta de escrúpulos. En el libro, desde el principio el padre Amaro es un individuo sin vocación que solamente utiliza la Iglesia para sus propios beneficios. Es por ello que no se tiente el corazón al momento de tratar de quitarse de encima a quienes no le sirven para sus planes.

Lo más vergonzoso de ésta película no lo encontrarán en la proyección, sino en las ridículas declaraciones de los nefasto líderes que sin verla empezaron a colgarle milagritos de todo tipo, que nefasto es que en estos tiempos personas quieran imponer una doctrina y una forma de pensar como única y verdadera, que mal que una novela escrita hace más de 120 años pueda aplicar en un México moderno en donde sus instituciones religiosas siguen negándose a crecer, a brindar elementos realmente importantes a sus seguidores, elementos que les hagan pensar, razonar, criticar y crecer.

“*El Crimen del Padre Amaro*” es la gran sorpresa cinematográfica del año. Por tradición, cualquier producto cultural que se atreva a retratar a la iglesia y sus pastores en una luz poco favorable, es automáticamente condenado por los poderes establecidos.



En consecuencia, el filme identifica una Iglesia Católica identificada con la ortodoxia, afrentada contra una clandestina que apoya los valores de igualdad social mediante la lucha armada; cosa imposible en los tiempos de la novela del siglo XIX.

A nivel mundial, la autoridad moral de la institución se tambalea por los escándalos de sacerdotes pederastas y el encubrimiento de sus superiores. Aunque la ola de acusaciones no se ha manifestado en América Latina, en este tradicional coto catolicista, la fé evangélica gana cada día más adeptos, y las iglesias "alternativas" se multiplican.

Hace tan sólo unos años, habría sido inaudito que esa sociedad, percibida como muy conservadora, pudiera favorecer una película como esta. Pero eso fue lo que pasó. El público la convirtió en la más taquillera de la historia del cine mexicano, y fue seleccionada por la Academia de Artes y ciencias Cinematográficas de Hollywood como candidata al primer Oscar de 2002 en la categoría de mejor película extranjera. Si a alguien deben agradecer los productores, es a la iglesia.

En vísperas del estreno, los jefes eclesiásticos ejecutaron una ofensiva mediática que incluyó una queja judicial pidiendo detener la exhibición del film.

Lo importante es que la libertad del público de acceder a un producto cultural no ha sido enajenada por los poderes tradicionales. Por supuesto que algunos católicos se sentirán ofendidos por ciertas escenas...pero nadie les obliga a ver el film, y ellos no pueden ni deben obstruir la libertad de aquellos que quieren verlo.

Cabe señalar que el análisis visual que se llevo a cabo nos refleja que la película "*El Crimen del Padre Amaro*" es simple y sencillamente la realidad que se esta viviendo, pues en cuantos conventos no se ha descubierto que en las paredes o en el piso sean encontrado esqueletos de fetos, eso quiere decir que a la iglesia no le conviene de ninguna manera que la sociedad católica se de cuenta de lo que realmente ha pasado entre sacerdotes y monjas, porque de antemano saben que eso ocasionaría una disminución importante de católicos, lo cual no les conviene. Además de que otras religiones crecerían a pasos agigantados.

Mediante la apreciación cinematográfica de dicha película pudimos constatar que el papel de la mujer día con día va cambiando, ya que actualmente no es sumisa (como antes), ya no se deja dominar tan fácilmente por el esposo, toma decisiones importantes dentro de su hogar, la mayoría son profesionistas y tienen los mismos derechos e igualdad de género que los varones, e incluso son madres solteras (la mamá de Amelia) que luchan arduamente para sacar a sus hijos adelante.

Nos pudimos dar cuenta que en zonas rurales ya también están cambiando, pues muchas jovencitas tienen más inquietud de estudiar, de salir adelante, de ser alguien en la vida, de tener un mejor futuro y de ayudar a sus padres económicamente.

Finalmente, es importante mencionar que el hombre es hombre por naturaleza, no importa que traiga una sotana, hay que estar concientes de que debido al juramento que hacen sean encontrado varias anomalías relacionados con ellos (otro ejemplo, la película de la Viuda Negra, En el nombre de Dios) porque no pueden demostrar sus instintos ante la sociedad, quizá lo mejor sería que tomaran en cuenta a los Pastores (cristianos) ya que ellos si se pueden casar y tener familia, sin descuidar su misión: transmitir la palabra de Dios.

**BIBLIOGRAFÍA.**

Abbagnano, Nicola

Diccionario de Filosofía

F.C.E. 1963, 1206 pp.

Alegría, Juana

Psicología de las mexicanas

Editorial Diana, México, 1998, 126 pp.

Alvarez, Juan

Historia de las mujeres en Latinoamérica

Editorial Grijalbo, México, 187 pp.

Ayala Blanco, Jorge

La aventura del cine mexicano

Editorial Grijalbo, México, 1985, 243 pp.

Ayala Blanco, Jorge

La eficacia del cine mexicano

Editorial Grijalbo, México, 1985, 304 pp.

Díaz-Guerrero, Rogelio

Estudios del mexicano

Editorial Diana, México, 382 pp.

Mendiola, Salvador

Manual de apreciación cinematográfica

ENEP Aragón, 1990, 110 pp.

Mitry, Jean

La Semiología en tela de juicio

Ediciones Akal, 1990, 166 pp.

Pearson, Judith

Comunicación y género

Editorial Paidós, Barcelona, 1993

Posada V., Pablo Humberto.

Apreciación de cine

Editorial Alhambra, México, 1984, 110 pp.

Ramírez, Santiago

El mexicano, psicología de sus motivaciones

Editorial Grijalbo, México, 1988

Ritzer, George

Teoría sociológica contemporánea

Editorial McGraw-Hill, 1998

Vilar, Esther

El varón domado

Editorial Grijalbo, México, 1993, 175 pp.

## HEMEROGRAFÍA

Aviña, Rafael

Breve historia de 100 años de cine en México

Reforma, México, 1998, 24 pp.

Aviña, Rafael

El cine mexicano

El Angel, Reforma, 1997, 12 pp.

Carlos Carrera, "Orgullo mexicano en Cannes"

Revista Epoca, 1994.

Carlos Carrera

"Cuadro a Cuadro"

Cineteca Nacional

Córcega, Ignacio

La mujer de Benjamín

Dicine, México, Marzo 1994, año 4, número 12, 48 pp.

Eres

El 'nuevo' cine mexicano de los 90: entre la capitalización artística y la burocracia estatal.

Editorial Televisa, México, Año 14, número 6, 35 pp.

El nuevo Cine Mexicano

Revista Cine Mundial, Junio 1994.

García, Eduardo

El olvidado cine mexicano, ya ganó

Revista Sentido Común, Marzo 2003.

García, Gustavo y José Felipe Corial

Nuevo cine mexicano

Editorial Clío, México, 1997, Año 3, número 24, 53 pp.

García Riera, Emilio

New mexican cine

La Jornada, suplemento especial, 7 marzo de 1998, p.8

García, Emilio

Breve historia del Cine Mexicano. Primer Siglo

La Jornada, suplemento especial.

Hernández Ulises

Los capitanes de la Iglesia moderna

Revista Día Siete, Año 3, número 109, págs. 51-57

Huerta, César y Omar Cabrera

Reforma, sección gente, 1 de septiembre 2003.

Pacheco, Cristina

Una entrevista con Carlos Carrera

La Jornada, suplemento cultural, 14 septiembre 1994

QUO

La Bella y el bestia

Editorial Televisa, México, agosto 1998

Ríos Alfaro, Lorena

Incine buscará la rentabilidad de las coproducciones y revertirá la descapitalización de la actividad.

Unomásuno, sección cultural, 2 julio 1997, p.26

Sánchez, Jorge

Tres productores mexicanos

Revista del CUEC, 1996 p.36

Segoviano, Rogelio

Luis Carlos Carrera, el último gran héroe

El Nacional, espectáculos, 13 octubre 1994 p. 28

Somos

El cine mexicano de los 90

Editorial Televisa, México, noviembre 1997, Año 8, número 53

Somos

100 años de cine en México

Editorial Televisa, México, diciembre 1998, Año 9, número 64

Voces

Santo Domingo Retos y Perspectivas

Revista de Teología Misionera de la Universidad Intercontinental, Julio-Diciembre 1993, número 3.

## TESIS

Casavantes González, Gabriela

Análisis sobre la problemática del cine mexicano de los 90.

Tesis, Universidad Iberoamericana, México, 1998

Cibrián Gutiérrez, Gabriela

Características de la comunicación femenina dentro de la familia

Tesis, Universidad Iberoamericana, México, 1996

González, Esteban

Luis Carlos Carrera: un joven en la nueva generación del cine mexicano y sus aportaciones a través de la película 'Sin Remitente'

Tesis, Universidad del Tepeyac, México, 1999.

## OTROS

Centro de Informática y Estadística de la Cámara Nacional de Cinematografía

Estudios FCPyS. UNAM.

Folleto informativo Cineteca Nacional

Folleto informativo del Instituto Nacional de Cinematografía

Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.

Morgan, Lucía

Ven a tomar café con Carlos Carrera

Filmoteca de la UNAM



## **Páginas Web (Internet)**

[www.cuec.com.mx](http://www.cuec.com.mx)

[www.centrodecapitacioncinematografica.com.mx](http://www.centrodecapitacioncinematografica.com.mx)

[www.cinemexicano.mty.itesm.mx](http://www.cinemexicano.mty.itesm.mx)

[www.etcetera.com.mx](http://www.etcetera.com.mx) (José Antonio Correa)

[www.mexicoweb.cinemexicano.com.mx](http://www.mexicoweb.cinemexicano.com.mx)

Comisión Nacional de Derechos Humanos

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes